

10.18132/LFZE.2013.17

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

7.6 számú Doktori iskola

**EÖTVÖS PÉTER LOVE AND OTHER DEMONS
CÍM OPERÁJÁNAK DRAMATURGIÁJA
ÉS KIFEJEZÉSI ESZKÖZEI**

MEGYERI KRISZTINA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZET : GRABÓCZ MÁRTA

2013

10.18132/LFZE.2013.17

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

7.6 számú Doktori iskola

**EÖTVÖS PÉTER LOVE AND OTHER DEMONS
CÍM OPERÁJÁNAK DRAMATURGIÁJA ÉS
KIFEJEZÉSI ESZKÖZEI**

MEGYERI KRISZTINA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZET : GRABÓCZ MÁRTA

2013

Tartalomjegyzék

I. Keletkezéstörténet, librettóátalakítások.....	1
I.1. Előzmények	
I.1.1 Előzmények, kortárszenei kontextus.....	1
I.1.2 Eötvös Péter pályájáról és a későbbi korszak nyelvezetéről.....	6
I.2. A keletkezés körülményei.....	12
I.2.1. A felkérésről és az opera keletkezéséről.....	12
I.2.2. Az előadásokról és a rendezésről.....	14
I.2.3. A zenekarról.....	18
I.3. Genezis.....	20
I.3.1. Regény, librettó(k), opera.....	20
I.3.2. Összevonások.....	23
I.3.3. A regényszöveg átalakítása.....	25
I.3.4. A librettó átdolgozásai.....	31
I.3.5. Szereplők viszonyrendszerei, a regénytől az operáig.....	35
I.3.5.1 Delaura és Sierva.....	35
I.3.5.2 Martina és Sierva.....	36
I.3.5.3 Ygnacio és Sierva.....	37
I.3.6. Elidegenítés.....	37
I.4. Hiedelemrendszerek.....	40
I.4.1. Az exorcizmus.....	40
I.4.2. Egyházkritika.....	41
I.4.3. Afrikai istenek.....	43
I.5. Az előrész aktualitása.....	47
I.6. A korszak és az áldozat.....	51
I.7. Időszemlélet és filozófiai háttér.....	56
 II. Nyelvi és zenei-stiláris rétegek elemzése.....	64
II.1. Az afrikanizmusok rétege.....	69
II.1.1. Stilizálás, afrikai kolorit.....	69
II.1.2. A kórus alkalmazása.....	72
II.1.3. Afrikanizmusok a szólistáknál.....	73
II.2. A latin réteg.....	81
II.2.1. Szövegválasztás.....	81
II.2.2. Orgánum és modern mixtúrák.....	82

II.2.3. Az Érsek jelenetei.....	83
II.3. A kollázs-technika és a barokk réteg.....	86
II.4. Az örmény-hebraisztikus réteg.....	95
II.5. Josefa jelenetei.....	101
II.5.1. Josefa és Ygnacio levéljelenete.....	101
II.5.2. Josefa: a transz rétege.....	105
II.6. Hangközhazsnálat és hangközszimbolika.....	106
II.6.1. A bartóki anyanyelv és a hangközszimbolika.....	106
II.6.2. A tonalitás kérdése.....	109
II.6.3. A Sierva-sor.....	110
II.6.4. Az Evokáció hangköz hangsorai.....	114
II.7. A szerelmi jelenetek és a spanyol réteg.....	115
II.7.1. A spanyol réteg.....	115
II.7.2. A szerelmi jelenetek zenei anyaga.....	117
II.8. A Martina-Sierva jelenet és hangközhasználat.....	119
II.8.1. Martina-Sierva jelenet hangközviszonyai.....	123
II.9. Állandó kifejezés eszközök.....	128
II.10. Nyelvek és stílusok: konklúzió.....	135
III. A nagyforma dramaturgiája.....	142
III.1. A nagyforma idő arányai.....	142
III.1.1. Proporciónálás.....	142
III.1.2. Belső világok: a dramaturgiai tagolás.....	149
III.1.3. Keretes szerkezet a szereplőmezőknél.....	150
III.2. Jelenetek: kisformák.....	152
III.2.1. Jelenet, arányok, osztott jelenetek.....	152
III.2.2. Kisformák: recitativo és ária.....	155
III.3. Szereplőmezők az operában.....	157
III.3.1. Két térfél.....	157
III.3.2. Szereplőmezők időbeli elosztása.....	159
III.3.3. A „kint” és „bent” váltakozása: a külső és belső tér.....	162
III.4. Keretes szerkezet: evokáció, prolóógus, epilógus.....	166
III.5. Dramaturgiai-stiláris jegyek.....	170
III.5.1. Vokális-dramaturgiai kifejezés eszközök és stílusjegyek.....	170
III.5.2. Az <i>Angels in America</i> és a <i>Love...</i> közös jegyei.....	171

III.6.	A zenekar és az elektronika.....	173
III.6.1.	Zenekari hatások.....	173
III.6.2.	Az elektronika dramaturgiai szerepe.....	175
Bibliográfia		179
Függelék.....		187
Függelék 1	Teljes bibliográfia és filmográfia.....	187
Függelék 2	Charlotte Hacker interjúja Eötvös Péterrel.....	196
Függelék 3	Szinopszis.....	199
Függelék 4	Joruba dalszövegek fordításaikkal.....	201
Függelék 5	Latin szövegek fordításaikkal.....	202
Függelék 6	Táblázat a jelenetekről.....	o.n.
Külön kötetben		
Függelék 7	A librettó fordítása.....	1

Fakszimilék jegyzéke

1. kottapéllda.....	53
2. kottapéllda.....	73
3. kottapéllda.....	74
4a kottapéllda.....	77
4b kottapéllda.....	77
5. kottapéllda.....	79
6. kottapéllda.....	82
7. kottapéllda.....	84
8. kottapéllda.....	85
9. kottapéllda.....	91
10. kottapéllda.....	94
11. kottapéllda.....	96
12. kottapéllda.....	96
13. kottapéllda.....	100
14. kottapéllda.....	104
15. kottapéllda.....	110
16. kottapéllda.....	111
17. kottapéllda.....	116
18. kottapéllda.....	121
19. kottapéllda.....	121
20. kottapéllda.....	123
21. kottapéllda.....	124
22. kottapéllda.....	125
23. kottapéllda.....	126
24. kottapéllda.....	127
25. kottapéllda.....	133

Táblázatok jegyzéke

1a	Operaszereplők és viszonyaik.....	25
1b	Regényszereplők és viszonyaik.....	25
2.	Felhasznált szövegrészletek a regényből.....	27
3.	Áthelyezett és kihagyott szövegrésze.....	30
4.	A két librettóverzió összehasonlítása.....	33
5.	A <i>démon</i> szó előfordulásai.....	45
6.	Választott nyelvek Eötvös műveiben.....	66
7.	Jelenetek/nyelvek/szereplők.....	67
8.	A Siervához kötődő jelzések.....	113
9.	Összegzés a jelenettípusokról.....	154
10.	Id arányok, jelenettípusok.....	163
11.	Prológusok összehasonlítása.....	167
12.	A zenekar elrendezése.....	178

Grafikonok jegyzéke

1a	Az első felvonás nyelvi eloszlása.....	136
1b	A második felvonás nyelvi eloszlása.....	136
2a/b	Hideg/meleg ellentétpárok az első és második felvonásban.....	137
3a/b	Érzelmes és intellektuális részek ellentétei.....	138
3c/d	Komolyság és humor váltakozása a két felvonásban.....	139
4a/b	Pozitív/negatív ellentétpárok.....	140
5a/b	Az opera intenzitásgörbéi a két felvonásban.....	141
6.	Az opera intenzitásgörbéi.....	148
7a/b	Szereplők jelenléte a <i>Love and Other Demons</i> -ban.....	161

Ábrák jegyzéke

1a	ábra.....	76
1b	ábra.....	75
2.	ábra.....	84
3.	ábra.....	112
4.	ábra.....	114
5.	ábra.....	114

6a/b	ábra.....	118
7.	ábra.....	158
8.	ábra.....	160

Rövidítések – A leggyakrabban idézett forrásmunkák címei

- Boukobza* Boukobza, Jean-François: „Love and Other Demons, un théâtre pour l’intelligence”. In: Grabócz Márta (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012. 127–165.
- Hacker* Hacker, Charlotte: *Peter Eötvös’s Oper „Love and Other Demons” nach dem Roman von Gabriel García Márquez*. Szakdolgozat. Leipzig: Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn-Bartholdy. 2010.
- Hacker-interjú* „Anhang A.: Interview mit Peter Eötvös vom 22.10.2010.” In: Hacker, Charlotte: *Peter Eötvös’s Oper „Love and Other Demons” nach dem Roman von Gabriel García Márquez*. Szakdolgozat. Leipzig: Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn-Bartholdy. 2010. 87–102.
- Laviéville* Laviéville, Marie: *L’Esthétique de Peter Eötvös: une dramaturgie de la relation*. Doktori disszertáció. Lille: Université de Lille-III, 2010.
- Identitäten* Jungheinrich, Hans-Klaus (közr.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. Edition Neue Zeitschrift für Musik/Alte Oper Frankfurt. Mainz: Schott, 2005.
- Rivals* Rivals, Aurore: *Peter Eötvös, le passeur d’un savoir renouvelé. Pour une archéologie de la composition ou dix ans d’opéra*. Doktori disszertáció. Paris: Université Paris IV Sorbonne, 2010.
- Strasbourg* A Strasbourgi eladások m. sorfüzete, 2010 szeptember. „Peter Eötvös, *Love and Other Demons*.” In: *Croisements, Journal de l’Opéra du Rhin*. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010.
- DEA-dissz.* Megyeri Krisztina: *Dramaturgie(s) des anges: temporalité, identité et la place du corps dans Angels in America de Peter Eötvös*. Master 2 (DEA) szakdolgozat. Université Paris-VIII Saint-Denis, 2006.

Köszönetnyilvánítás

Köszönetel tartozom dolgozatom megírásakor nyújtott segítségéért és minden részletre kiterjedő figyelméért témavezetőmnek, Grabócz Mártnak. Köszönöm Szigetvári Andreának és Papp Mártnak segítségüket, hasznos tanácsaikkal nagylelkűen segítettek dolgozatom elkészítését. Köszönettel tartozom a zeneszerzőmnek, Eötvös Péternek, aki készségesen a rendelkezésemre állt több konzultáció erejéig feleségével, Mezei Marival együtt. Segítségükkel több fontos szakirodalmi forráshoz is eljutottam. Ugyanúgy köszönet illeti Marie Laviéville-Angelier-t, aki rendelkezésemre bocsájtotta hasonló témájú disszertációját. Köszönet illeti a Bécsi Collegium Hungaricumot és Karol Frühauf Híd-ösztöndíjas Alapítványát, ahol az elmúlt két évben dolgozhattam.

S végül köszönöm barátaimnak, jóakaróimnak, köztük Bolcsó Bálintnak, Dalos Annának, Keser Katalinnak, Gotthárdt Zsókanak, Lakatos Juditnak, Dala Sárának, Szalay Klárának és Jávor Ferencnek lelkes, nem szűnő támogatásukat. Nélkülük biztos, hogy nem tudtam volna elkészíteni disszertációmat.

*Opera uniquely fuses the most evanescent and abstract
of arts with the most concrete physical manifestation.*

Björn Heile

*Az opera egyedülálló módon egyesíti mindazt, ami a
legt nékenyebb és legabsztraktabb a m vészetben, annak
legkonkrétabb fizikai megjelenésével.*

Björn Heile

Bevezetés

A kortárs zenésszínházi művek válfajainak stíláriis különböz sége, az opera és a zenésszínházi mű faj az elmúlt negyven-ötven évben való gyors változásai olyan tények, melyek alapvet kérdések feltevésére adnak alkalmat. A kortárs opera, a zenésszínházi mű fajcsoport meghatározó ága egyre dominánsabb szerepet kap a világ színpadain. Az operai hagyományok a '60-as évekkel kezd d lebomlása és újragondolása, a mű faj konstans változásai a mai napig nem értek véget. A boulezzi ellenszenv pillanata, az opera *ad absurdum* megtagadása óta a mű faj újjáéledt, diverzifikálódott, fejlődik. Kortárs opera, zenésszínház vagy Musiktheater, experimentális zenésszínház, színházi zene minden egyes új irányzat a mű faj újragondolását feltételezi. Ma a kortárs opera virágkorát éljük. Talán mondhatjuk úgy is, hogy egy újraformálódó mű faj történetének viszonylagos nyugvópontján vagyunk.

Dolgozatom Eötvös Péter *Love and Other Demons* cím , 2007-ben befejezett operájának tükrében próbál meg a mű részleteinek megismerésén keresztül bepillantani e fejlődéstörténeti folyamatba. Disszertációm témájául el ször egy tágabb szemszögb l való kitekintést terveztem a kortárs opera utóbbi éveire, ami az adott keretek közt természetesen túl nagyszabású tervnek bizonyult. Végül, mivel viszonylag jól ismerem Eötvös Péter az utóbbi évtizedben írt kompozícióit, franciául elemeztem is egyik el z operáját,¹ mely sok szempontból az ellentéte a *Love and Other Demons*-nak, mégis sok közös vonásuk is van, rövidebb keresgélés után² erre a frissen megírt kompozícióra esett a választásom. Zeneszerz ként szeretek kortárs műveket megismerni, vonz a lehet ség, hogy egy eddig teljesen bejáratlan területet térképezzek föl.

Hasznosnak ítéltém, hogy újra els sorban dramaturgiai szempontból foglalkozzak egy kiválasztott Eötvös-operával, mert zeneszerz ként mindig ez érdekel a leginkább, de a zenei eszközök és a hangrendszer gyakorlati alkalmazása is foglalkoztatott. Mivel a Márquez-novellát már korábbról ismertem és szerettem, természetes módon adódott ez a választás.

Fontos lenne elhelyezni az operát a mű faj ágazatain belül, értelmezni az operai mű faj változásait szigorúan kortárs kontextusban is, de erre jelen munkámban nincs

¹ Megyeri Krisztina: *Dramaturgie(s) des anges. Temporalité, identité et la place du corps dans Angels in America de Peter Eötvös*. Master 2 (DEA) szakdolgozat. (Saint-Denis: Université Paris VIII, 2006.)

² Kaija Saariaho finn zeneszerz mű operáit is szívesen elemeztem volna, de mivel Eötvös műveit jobban ismerem, végül err l a tervemr l lettem.

lehet ség. Nem lehet különválasztani az adott művet korától, sem operatörténeti elzményeitől – legyenek azok a korunk zenésszínházi alkotásai vagy éppen a korábbi: barokk, klasszikus, késő romantikus minták. Eötvös művében sokféle korszak és zenei stílus reminiscenciája megtalálható, nem idézetként, hanem jelként, jelzésként, a hagyományos operadramaturgia újraértelmezésének keretében.

A *A Love and Other Demons*-ról szóló dolgozatomban három nagy fejezetre tagolódik. Az első fejezetben a zenésszínházi elzményekről, a darab keletkezési körülményeiről és a librettó kialakításának folyamatáról írok. Kitérek a Márquez-regény és az Eötvös-opera különbségeire, a darab elzményeire, majd a bemutatók fogadtatására, a rendezés néhány mozzanatára, és részben a regényhez kapcsolódva az ábrázolt hiedelemrendszerekre, valamint a műben rejlő egyházkritikára. Beszélek Sierva alakjáról esztétikai-irodalmi nézőpontból is. Bár nem tartozik szorosan a dramaturgia és zenei kifejezőmód témájához, mégis röviden Eötvös időkezelési elképzeléseinek zenetörténeti elzményeit is vázolom, utalok a tér- és időfelfogás hasonlóságára más kortárs szerzőknél és annak eszmei-lélektani háttérre. Az egyedi, eötvösi időfogalom mint a művek dramaturgiai tervezésének esztétikai kiindulópontja, a szerző összes színházi művében vizsgálható.

A második fejezetben a nyelvi és a zenei stilisztikus rétegeket, az itt alkalmazott zenei kifejezőeszközöket vizsgálom. Négy nyelvi, többféle stílusréteg jelenik meg, s ezeken belül is érvényesül a bartóki anyanyelv hatása, melynek elemzése egy külön tanulmányt igényelne – itt csak néhány példával illusztrálva foglalom össze ezt az aspektust. Beszélek az eötvösi hangközhasználatáról, a hangközök dramaturgiai funkcionalitásáról, és röviden a különféle vokális írásmódokról is. A fontosabb jeleneteket elemzem.

A harmadik fejezet a kifejezőeszközöket és stílusrétegeket összegezve a nagyforma működését tárgyalja: a formaépítés mikéntjét, a különböző szereplőket, a dramaturgia összefüggéseit a motivikus és a harmóniai építkezéssel. Kisformák és nagyformák a műben egymást gazdagítják; nem teljesen hagyományosak, de nem is mindenben újítóak. Analizálom a dramaturgiai csomópontokat, a műjelenetfelépítését és szereplőbeosztását, az egymással ellenétes mezők beosztását. Röviden visszatekintek az *Angels in America* szerkezetére is,³ összevetve a két operát, megállapítva a közös

³ Először, Párizsban megvédett kisdisszertációm az *Angels in America*-ról szólt. E két műben közös a transzcendens lények szerepeltetése: angyalok, fantomok, ördögök vagy démonok.

pontokat. Amiatt is indokolt ez, mert a *Die Tragödie des Teufels*-szel kiegészülve⁴ a három legutóbbi opera trilógiát alkot; nemcsak zeneileg, hanem témájukban is kapcsolódnak egymáshoz. S végül a zenekar kezelésének néhány általános jellemzőjét vázoló.

A dramaturgiai összefüggések, a rejtett kapcsolódások szinte behálózják a kompozíciót. A visszatérő motívumok koherenciát teremtenek, éppúgy mint a hangköz-rendszerének és harmóniai nyelvének egysége. Vizsgálatom fő célja: megérteni és megmutatni, hogyan működhet ez az opera, stílárja sokszínűség ellenére, zeneileg és dramaturgiailag is koherens egészként. S arra a kérdésre is szeretnék választ adni, milyen módon oldja meg Eötvös a Márquez-regény operai adaptációjából származó kihívást, feladatot.

Sajnálatos módon nem volt lehetősémem előrelátni az operából, így elemzéseim mögött nincs meg a közvetlen színpadi élmény emocionális többlete. Emiatt kénytelen voltam némi távolságból szemlélni a művet, ami bizonyára egy jobban magára a zenére koncentrááló elemzési módot eredményezett. A II. és III. fejezet elemzéseinél nem támaszkodtam semmilyen külső technikára, módszerre, csak a saját, zeneszerzés-tanulmányokon edzett analitikus elképzeléseim és gyakorlati tapasztalataim alapján készítettem elő az elemzéseket. Néhány résznél, például a hangközviszonylatokat vizsgáló fejezetnél kiindulásként a zeneszerző saját munkáiról elmondott alapvető elképzeléseire hagytam, például a spektrális⁵ és hangköz-központú gondolkodás, a szereplők karakterének átalakítása és zenepszichológiai jellemzésük terén. Ezután azonban megpróbáltam a kész művet önmagában szemlélni. Ha ugyanis túlzottan az előző zeneszerző szubjektív szempontjaiból indulunk ki, fennáll a veszélye, hogy elvesz a hallgatói-elemzési objektivitás és önállóság. Ez a problémát, azt hiszem, egy kortárs mű esetében mindig figyelembe kell venni, pontosan a mű szerzőjével való személyes kapcsolatból eredően, amely akaratlanul is befolyásolhatja az elemzést. Így tehát próbáltam arra irányítani a figyelmet, ami számomra zeneszerzési szemmel a műben fontos lehet, megkeresni az olyan, általánosan kiragadható jellemzőket és kifejezőeszközöket, melyek máshol is alkalmazhatók.

Ami a kortárs zenészsínpadi műfajokat illetve az Eötvös Péter munkásságáról szóló szakirodalmat illeti, első sorban francia és német nyelvű forrásokra

⁴ A disszertáció írásának idején, 2012-ben Eötvös Péter *Lilith* című operájának újabb verzióján dolgozott éppen, 2013-ra kitűzött bemutatóval.

⁵ Nem a francia spektrális zene irányzatának értelmében, hanem a hangköz-központú gondolkodásból eredő akkordkonstellációknak van az akusztikus spektrumra épülő szerkezetük.

támaszkodhatom. Az angol zenetörténeti szakirodalomban számos elemző munka jelent meg a kortárs operáról, ezen belül a magyar kortárs zene jelentős zeneszerzőiről viszont igen kevés. Ki kell emelnem, hogy a vonatkozó irodalom mindkét részterületen (kortárs opera és zenésszínház) viszonylag szűkös – ennek indoklását megtalálhatjuk a francia Danielle Cohen-Lévinas és Giordano Ferrari⁶ zenetörténészek idevonatkozó munkáinak összegzéseiben, illetve az angolszász területen kiadott recenzív, a zenésszínház muzikológiai értékelésével foglalkozó írásokban.⁷ A legtöbb zenésszínházzal és kortárs operával foglalkozó írás német nyelven jelent meg különböző szakmai folyóiratokban;⁸ és az Eötvös Péterrel készült interjú és műveiről szóló írások többségének is nyelve francia vagy német. A magyar szakirodalom jelentős hátrányban van, ezt a hiányt jelen próbálkozásommal is pótolni próbálom.

A kortárs opera és zenésszínház kevert, kísérleti jellegű műfajcsoport,⁹ melynek feltérképezése önmagában is kihívás. A kortárs zenésszínház műfajait lefedő szakirodalom szegmentált, egységes terminológia hiányában nehezen átlátható. E részterület ugyanis marginálisnak tekinthető a kortárs hangszeres zene nagy zuhatagában, de a klasszikus-romantikus operarepertoárt analizáló népes muzikológus-tábor mellett is kisebb számú a kortárs operával foglalkozó szakmai gárda. Kevés járt út van, a létező szakirodalom pedig többnyire egy-két meghatározó muzikológushoz és csoportjához kötődik.

A *Love and Other Demons* két nagy terület: a kortárs zene és az opera kapcsolódási pontjain nyugszik. Fontos tehát, hogy mindkettő szűkebb perspektívájából kitekintsünk és túllépjük a szigorú harmónai-szerkezeti elemzés kereteit. Úgy gondolom, hogy minden egyes új elemzés további utakat nyithat meg az értelmezés egységessége felé. A kortárs operaelemzést tehát olyan munkának érzem, amelyben két nézőpont – klasszikus zenei és kortárszenei – ütköztetésére és összefonódására van lehetőség.

⁶ Néhány fontos írást kiemelve: Giordano Ferrari: *La musique et la scène : L'écriture musicale et son expression scénique au XXe siècle* és *La Parole sur scène: voix, texte, signifié*. (Paris: L'Harmattan, 2007.) Illetve: Carolyn Abbate: *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth-Century*. (Princeton: Princeton University Press, 1991.) Danielle Cohen-Lévinas: *Le Renouveau de l'art total*. (Paris: L'Harmattan, 2004.) Michelle Duncan: „The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity.” *Cambridge Opera Journal* 16 (2004): 283–306.

⁷ Björn Heile: „Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera.” *Music and Letters* 87.évf./1. (2006/1): 72–81.

⁸ Összefoglaló megjelölésük a német nyelvterületen a *Musiktheater*. A francia nyelvterületen inkább az *opéra contemporain* címszó alá próbálják begyűjteni a zenésszínházi és az opera-változatokat, s emellett ritkábban, de előfordul a *théâtre musical* mint műfaji megjelölés.

⁹ *Op.cit.* 72.

Eötvös Péter zeneszerzői tevékenységével kapcsolatos magyar nyelvű, nagyobb lélegzetű munka a mai napig nem jelent meg. Farkas Zoltán, Szitha Tünde és Grabócz Márta kisebb írásai viszont hozzáférhetőek. A közelmúltban látott napvilágot egy német nyelvű tanulmánygyűjtemény, régebbi és frissebb írásokat közölve Eötvösről, ezek között van több olyan magyar vagy francia nyelvű írás és interjúszöveg, ami most először jelent meg német fordításban.¹⁰ Előkészületben van egy újabb könyv is Eötvös Péter operáiról németül; s 2012-ben jelent meg az a francia nyelvű tanulmánykötet a négy legutóbbi opera elemzésével Grabócz Márta szerkesztésében, melybe végül első saját publikációm is bekerülhetett.¹¹

Egyetemi területen több a forrás. Támaszkodhatom néhány francia és német nyelvű disszertációra, melyek a zeneszerző és jelentős európai kortársainak műveivel foglalkoznak.¹² Eötvös Péter hangszeres műveiről azonban nem készült egységes munka.

Két átfogó doktori disszertáció Aurore Rivals és Marie Laviéville tollából az elmúlt években született meg, és a zeneszerző legutóbbi operáival foglalkozik. Mindkettő összegző, alapos munka, franciásan esszésszerű stílusban.¹³

Tanulmányom függelékében felsorolom az összes Eötvöshöz kapcsolódó interjút és írást, a fontosabb kritikákat a *Love and Other Demons*-ről, a filmográfiát és a darabról fellelhető internetes képi és videó-referenciákat, mellékelem az általam magyar nyersfordításként¹⁴ elkészített teljes szöveggönyvet is.

¹⁰ Michael Kunkel (szerk.): *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente.* (Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2007.)

¹¹ A „« Présent imparfait » et « présent parfait » : les versants du présent dans *Angels in America* de Peter Eötvös” című esszé a korábbi témavezetűm, Jean-Paul Olive által szerkesztett *Présents musicaux* (Paris: L'Harmattan, 2009) című tanulmánykötet részeként íródott 2006-ban, a zenei jelentésköréhez kapcsolódva. Elemeztem benne Eötvös *Angels in America* című operájának angyal-érzékeléseit, hallucinációit. Sajnos a kötetből végül kimaradt.

¹² Két disszertáció íródott eddig francia nyelven Eötvös Péter *Három nővér* című operájáról, egy színházi súlypontú munka három operájáról összegzően (*Három nővér*, *Le Balcon*, *Angels*), egy Ligetiéről, egy Kurtágról, egy az *Angels in America*-ról. Charlotte Hacker muzikológus hallgató dolgozott a *Love and Other Demons* elemzésén, az eredménye 2011-ben került hozzám. Meg kell említenem egy 2008-ban megjelent, Kurtág zenéjét tárgyaló tanulmánykötetet is, mely a magyar zeneszerzésről is lényeges információkat közöl, Grabócz Márta és Jean-Paul Olive szerkesztésében. *Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág.* (Paris: L'Harmattan, 2008.)

¹³ Rivals, Aurore: *Peter Eötvös, le passeur d'un savoir renouvelé. Pour une archéologie de la composition ou dix ans d'opéra.* Doktori disszertáció, Université Paris IV-Sorbonne, 2010. (Kiadatlan.)

Marie Laviéville: *L'Esthétique de Peter Eötvös: une dramaturgie de la relation.* Doktori disszertáció, Université de Lille-III, 2010. (Kiadatlan.)

¹⁴ A fordítás nem színpadi használatra készült, hanem kizárólag jelen dolgozatom érdekében; így Hamvai Kornéllal konzultálva nyersfordításnak nevezem. A prózában mondott, dialógusos szövegeknél szó szerinti fordításra törekedtem, egyedül az egyes ária- és kórusrészeknél jelenlév verses formáknál dolgoztam más fordítás módjára. Ezek: Sierva álma, Delaura álma, *Madárdal*, Dominga köszöntése, 9b jelenet, Sierva búcsúztatása.

A továbbiakban a *kortárs opera* kifejezést a zenésszínpadin a fajcsoport szinonimájaként használom, eltérve az angolszász terület szaknyelvétől, ahol élesen megkülönböztetik a kísérleti zenésszínházat az operától annak ellenére, hogy a határok sok esetben nehezen meghúzhatóak. A francia szaknyelvben inkább az *opéra contemporain* kifejezés használatos, kitágítva az opera fogalmát a kísérleti zenésszínpadin a fajokra is, de itt inkább a *théâtre musical* szakszó is tarthat magyarázattal szemmel inkább operai jellegű darabokat.¹⁵

A kortárs operakutatás általam legjobban ismert szegmense jellemzően három francia egyetemi kutatócsoport, tulajdonképpen a kortárs magyar zene által elkötelezett professzorok köré csoportosul: a Paris-VIII Saint-Denis Egyetem (Jean-Paul Olive és diákjai), a strasbourgi egyetem (Grabócz Márta) és a Paris-IV Sorbonne (Danielle Cohen-Lévinas) zeneesztétika-muzikológia tanszékei köré. E pezsgő, nyitottságukban példamutató helyek rendezték meg közösen meg 2008-ban a Kurtág-napokat is Párizsban.¹⁶ S általuk jelent meg a legtöbb írás magyar zeneszerzőkről, Eötvösről, Kurtágról, Ligetiről, és a kortárs opera európai szerzőiről.¹⁷

A magyar kortárs zene, elsősorban Ligeti György,¹⁸ Kurtág György és az elmúlt évtizedben már Eötvös Péter művészete is egyre több muzikológust vonzott, hallgatót és szakembert egyaránt. Azonban sajnos nincsenek igazán átfogó képet adó elemzések a nyugati zenei körképbe, vagy akár a volt szocialista országok-beli zeneszerzői tendenciákba való beilleszkedésükről.¹⁹

Számomra úgy tűnik, mintha napjainkban a közönség és a tágabb értelemben vett zenésztársadalom véleménye, ízlése többet számítana, mint ahogy a '70-es, '80-as évek forradalmi, kereső légkörében, ahol elsősorban a szakmai vélemény befolyásolta a darabválasztásokat ennyi idő távlatából legalábbis úgy tűnik. Mintha ma a befogadás sikere nagyobb szakmai mércét jelentene, mint a kritikáé, s épp ezért a nagyközönség

¹⁵ A két műfaj egymástól való elkülönítésénél inkább a zenei közízlés országonkénti különbözősége érezhető, a terminológiai megkülönböztetések nem igazán pontosan követhetők.

¹⁶ Pontosabban az első kettő, de jelen voltak zenetudósok a Sorbonne-ról, Magyarországról és más országokból.

¹⁷ Wolfgang Rihm, Pascal Dusapin, Kaija Saariaho vagy Bernd Alois Zimmermann.

¹⁸ Lásd Antal Laura, Kerékfy Márton és Marczai Mariann disszertációit Ligeti György művészetéről.

¹⁹ Érdekes lenne megvizsgálni, hogy a magyar kortárs zeneszerzés nagy generációjának képviselői (az említett két szerzőn kívül az Új Zenei Stúdióhoz kötődők, Jeney, Sárosi, vagy a más stílusirányzatot képviselő Szokolay és Balassa Sándor) a színházi és vokális műveik tekintetében mennyiben tudják képviselni formai, tartalmi és esztétikai kérdéseket érintően jellegzetesen magyar szemléletüket a világban, s ha talán kevésbé vannak jelen, mi ennek az oka. Beckles Willson 2009-ben megjelent könyvének utolsó fejezetében helyi és kortárs kontextusba helyezi ugyan Eötvöst, kiemelve a *Három nőről* című operai bizonyos vonásait, de munkásságának kimerítő elemzésére sem vállalkozik. Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War. Music in the Twentieth Century*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007.). 94–233.

felé fordulna mind a kortárs zene, mind a kortárs opera, a zenésszínpad. Eötvös operáit jól befogadhatónak, ugyanakkor magas szinten megírtnak tartja a külföldi kritika. A magyar kritikák inkább a művek rövid bemutatására, a zeneszerzővel való beszélgetésekre,²⁰ illetve a külföldi kritikák ismertetésére szorítkoznak, mivel Magyarországon a *Három nőről* Szabó István-rendezte magyar nyelvű *női*²¹ verzióján kívül Eötvös Péternek sajnálatos módon egyetlen nagyoperáját sem játszották.

A kortárs opera sikere nemcsak a közönségtől függ, hanem a produkciók befogadásának tudatos előkészítésétől, vagyis a ráfordított anyagi és szellemi eszközöktől, attól a megelégedett hiteltől, amelyet adnak neki. Egy előadást előrelélemzések, találkozók útján kell megismertetni a közönséggel, ez külföldön manapság bevett gyakorlat; ezáltal teltházások az előadások, a művek pedig a repertoár részeivé válnak, ahogy az apránként Eötvös operáival is történt. Hiszen egy operaelőadást fenn kell tudni tartani: az anyagi kötöttségek itt nagyon lényegesek. Praktikus megfontolások vezérlik a nagyobb szereplőgárdájú darabok bemutatásának, műsor tartásának szempontjait. S ezen kívül olyan jól képzett énekesgárdát is ki kell nevelni, amely képes a megnövekedett technikai nehézségek leküzdésére, és szereti is ezt a fajt.

Eötvös Péter 2011-ig kilenc zenésszínpadit művet írt. Feltételezhetjük, hogy már akkor sebben látja a műfaj jövőjét, mint a '70-es évek közepén, első műve, a *Radames* (kamaraopera/zenésszínház) megírásának idején. Vita tárgya lehet az első két színpadit művelő műfaja. Ál-opera, paródia-opera a *Radames*,²² valójában zenésszínház a *Harakiri*, a zeneszerző mégis az opera terminussal él. Eötvös 1998 óta született öt operája műsorban van a világ nagyobb operaházaiban, és tulajdonképpen azt mondhatjuk: a szakmai elismerés mellett jelentős közönségsikert is magáénak tudhat. Szerzői műhelyében a kilencvenes évek eleje óta a kamara- és kísérleti apparátust foglalkoztató darabokról fokozatosan átkerült a hangsúly a nagyobb szabású, az akusztikus teret kihasználó zenekari és a színpadit művekre. E kompozíciók egységes bensőséges világokat képeznek, szuggesztívek, füllel könnyen követhetők. Az újítások keresése sokkal rejtettebb módon jelenik meg bennük, mint Eötvös pályájának korai szakaszában; ugyanakkor feltételezhetjük, hogy ezek a változások, a lappangó kísérletiség mélyebben érinti a zenei dramaturgiát, az időszervezést, mint korábban. A jelenetek és a cselekmény időbeliségének átszervezése mind az öt művet jellemzi. A *Love and Other*

²⁰ Mindkettő a mai napig teljes listáját lásd a bibliográfiában.

²¹ Az eredeti elképzelésben kontratenorok énekelik a női szerepeket, itt pedig nem.

²² A *Radames*-nél is érezhető a japán bunraku-marionettszínház hatása, ami Sierva figuráját is inspirálta.

Demons-nál ezenkívül els sorban a stiláris újításokat hozó eklektikus nyelvezet tekinthet újszer nek

A *Love and Other Demons* a hetedik az operák sorában. 2008-as bemutatójával együtt eddig két rendezésben került színre. Az sbemutató a glyndebourne-i nyári játékokon volt, a román Silviu Purc rete rendezésében, melyet több európai város operaháza átvett: Vilnius, Strasbourg, Mulhouse voltak az állomások. Majd a chemnitzi operaház mutatta be a m vet 2009-ben, Dietrich Hilsdorf színre vitelében. A glyndebourne-i el adásból kiadatlan cd-felvétel, a chemnitzib l pedig dvd-felvétel állt rendelkezésemre, mindkett a zeneszerz szíves jóvoltából. Az opera partitúrája és zongorakivonata a Schott kiadó segítségével kerülhetett hozzám. A librettó alapját képez García Márquez-novella magyar fordítása Székács Vera munkája.²³ A librettót Hamvai Kornél írta angol nyelven, latin, yoruba és spanyol betétszövegekkel.

Az Eötvös-operák id rendi sorrendben a következ k: kisoperák vagy zenésszínház a *Harakiri* (1973) és *Radames* (1975/97). Zenésszínház vagyis „Dreamtheater”²⁴ az *As I Crossed the Bridge of Dreams* (1998 99). Nagyoperák: *Három n vér* (1996 97), *Le Balcon* (2001 02), *Angels in America* (2002 2004), *Lady Sarashina* (2007), *Love and Other Demons* (2007 08) és a *Die Tragödie des Teufels* (2009 10), amely átdolgozás után a *Lilith* (2012) címet viseli.

További operák komponálását is tervezi Eötvös Péter az elkövetkezend évekre. Alessandro Baricco²⁵ *Senza Sangue* (*Vértelenül*) cím novellájából készül m ve 2015-ben lesz látható az Armel Operaversenyen, s ugyanerre az évre egy új, meg nem nevezett felkérése is van. 2013 szén mutatják be *Paradise Reloaded* (*Lilith*)²⁶ cím új operáját Bécsben. Mikor 2009-ben elkezdtem dolgozni a *Love and Other Demons* elemzésén, a m b l készült vilnusi el adások már épp lezajlottak; a kompozíció új el adásait tervezik a bremenhaveni Staatstheaterben 2013 júniusára.²⁷

²³ *A szerelemről és más démonokról*. (Budapest: Magvet , 1995.)

²⁴ A zeneszerz m faji megjelölése: álomszínház.

²⁵ Alessandro Baricco (szül. 1958), kortárs olasz író.

²⁶ A *Die Tragödie des Teufels* átdolgozott, angol nyelv verziójáról van szó.

²⁷ Eközben a korábban általam is elemzett *Angels in America* már valóságos sikerszeriát ír Amerikában és Németországban.

I. Keletkezéstörténet, librettoátalakítások

I. Elzmények

I.1 Elzmények, kortárszenei kontextus

Eötvös Péter *Love and Other Demons* című művének témái: a különböző kultúrák és hiedelemrendszerek ütközése, a kulturális konfliktusba ágyazott egyéni tragédia. Az opera ezeken keresztül a diabolizáció jelenségével foglalkozik.¹

Sok démon van – írja Platón *A lakomában* – s a szerelem az egyik közülük. A szerelmi történet elmesélése mellett az opera elsősorban arra a kérdésre keresi a választ, miféleképpen kicsodák valójában a démonjaink. A művet meghatározó kezdő kép, a napfogyatkozás képe annak a lelki-szellemi vakságnak a metaforája, amely nem érzékeli a valódi démonokat, mindig másban keresi azokat, soha nem saját magában.

Hogy mi a démoni és mi nem az valójában – örök irodalmi toposz, amely a 20. század második felében különös jelentőséget nyert.² Az operatörténetben mégsem olyan gyakori ez a szűzsé. Az ördög- és démon-téma kiemelt kezelése a romantikus korszakban, a Faust-megzenésítésekénél kezdődött. A Gounod-opera és társai után a kortárs időkben Henri Pousseur belga zeneszerző Michel Butor szövegére készült *Votre Faust* (1960, bemutató: 1968) című zenészdramatikai műve is folytatja a Faust-tematikát, majd Pascal Dusapin francia zeneszerző Lenau *Faustja* nyomán írt operája, a *Faustus, the Last Night* (2006).

Démonikus hatású tömegjelenetek szerepelnek például Berlioz *Faust elátkozásának* (1824) negyedik felvonásbeli Pandaemonium című jelenetében is, amely Eötvös ördög-zási ceremóniájának zenei habitusával mutat hasonlóságot. Sőt akár a dolgozatomban 2. fejezetében röviden elemzett Josefa-ária (8c) eljárási képe is tekinthető, ugyanis démonok nevei vannak felsorolva és éltetve benne. De nagy különbség az, hogy Berlioznál maguk a démonok dicsőítik fejedelmüket halandzsanyelven kiáltozva, Eötvösnél pedig a katolikus apát babonázzák meg pusztán említésükkel a démonok. A latin nyelvű exorcizmus végzése közben (8b, 8d jelenetek) az Érsek és kísérete viselkedik szinte ördögien, és Purcser rendezésében afféle kaotikus Walpurgis-éjjé válik a katolikus egyházi szertartás.³

Krzysztof Penderecki *A louduni ördögök* című opera-oratóriuma (1968/69) is olyan tabudöntőgető mű, amely éles egyházkritikát gyakorol. Bemutatója Németországban botrányba fulladt. Középpontjában egy bűnös élet, Márquez Delaurájánál sokkal vakmerőbb pap áll, akit kicsapongó viselkedéséért és szókimondásáért meghurcolnak, valósággal

¹ Edward Kemp: „Genèse d’une création.” In: *Strasbourg*, 31.

² Különösen az Auschwitz utáni irodalomban, művészetben, esztétikában.

³ Lásd a latin jelenetek elemzését a II. fejezetben.

démonizálnak.

A 20. századi opera alapművei közé tartozik négy olyan opera, melyek tematikájukban részlegesen megelégzik Eötvös tárgyalt operáját: Schoenberg *Mózes és Áronja* (1931–32) a hit és hitetlenség kérdésével foglalkozik, Sosztakovics *A macenszki járás Lady Macbethje*⁴ (1932–33) című operája pedig a bűnbak-keresés témáját bontja ki a szovjet rendszerben be is tiltották, nemcsak úgynevezett pornográfiája, hanem merész szellemisége is sértette a hatalmon lévőkét. Prokofjev *A tüzes angyal* (1919–1927) című háromfelvonásos operája a 20. század első negyedében született, és a megszállottság kérdését veti fel, középpontjában egy szerelmes párral; talán ez műve a legpontosabb el képe Sierra alakjának az operairodalomban. Igor Stravinsky *The Rake's Progress*-je (1948–51) első sorban formailag és dramatikus prekonceptióiban mutat hasonlóságokat Eötvös operájával, de témájukban is vannak közös pontok: az áldozat/bűnös kettősség a felfedezés és a cselekmény megállíthatatlan, sorsszerű lefolyása; az ördög-tematika pedig Berliozra utal vissza. S nem utolsósorban, ez a vállaltan klasszicizáló mű is a glyndebourne-i fesztivál megrendelésére készült.

A Love and Other Demons másik fontos jellemzője az a multikulturális közeg, amely sokféle nyelvhasználattal és zene-stilizálással társul. Angol, spanyol, latin és joruba nyelvek szerepelnek benne felváltva, sőt néha szimultán is, s az ezekhez társuló zenei anyag egymásra rétegződik. A század első felében is akad példa idegen elemek a kompozícióba való beemelésére: Ravel *Madagaszkári dalok* (1925/26) című művében integrál egzotikus zenei elemeket zenéjébe; később, a 20. század második felében Ligeti György dolgozik afrikai népzenei forrásokkal, első sorban ezek ritmikus szerkezetét használva föl saját zongoradarabjai inspirációjaképpen. Eötvös inkább az afrikai zenék hangulatát reprodukálja saját eszközeivel, a ritmikájukat csak nagy vonalakban; soha nem idéz, Ligetihez hasonlóan valódi afrikai népzenei elemeket nem alkalmaz, hanem afrikanizáló zenei anyagot komponál az opera adott jeleneteihez.

Giordano Ferrari *A szétrobbant opera*⁵ című esszégyűjteményének előszavában leírja és példákkal is alátámasztja, hogy a kortárs opera megújult, visszatért a világ zenei vérkeringésének központi helyére. Eötvös Péter nyilatkozataiban⁶ és opera-produkciója által is megerősíti ezt. Az opera intézményének túlzott önmagába zárkózása, az új közönség hiánya, a hagyományok megkövesedése miatt a '70-es évek elején még úgy tűnt, az opera műfaja halott, nem képes megújítani önmagát. Pierre Boulez 1968-as rádióbeszédében „Fel kell robbantani az operaházakat!” a 20. századi művek közül csak Alban Berg operáit

4 Az átdolgozott verzió címe: *Katyerina Izmajlova*.

5 Giordano Ferrari (szerk.): *L'Opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*. (Paris: L'Harmattan, 2002.)

6 „»Die Oper ist nicht tot.« Peter Eötvös im Gespräch mit Pierre Moulinier.” In: Eötvös Peter *Drei Schwestern* CD kísérfüzete. (Hamburg: Deutsche Grammophon, 1999):36–40.

ismerte el korszerűnek és dramaturgiailag is működőképesnek. Az 1970-es években fordulópont következik be: az 1950-60-ban felnőtt új generáció elkezd elfoglalni az operaszínpadot is. Ez az Eötvös elvti nagy zeneszerző nemzedék.

A '70-es évektől kezdve a zeneszerzők különféle kísérleti műfajokat hoznak létre és fejlesztenek tovább. A nyolcvanas évek átmeneti időszakát után a kilencvenes évekre alakul ki egy új kortárs opera-repertoár. Az opera egyszerre csak egy intézmény marad, egy hely a többi között, a maga gyakorlatban működő törvényeivel, melyeket figyelembe lehet venni vagy meg lehet kerülni.

Eötvös és generációja, első sorban a nyugati zeneszerzők, már magukkal hozzák azokat a meghatározó hallgatói és szerzői tapasztalatokat, melyeket az alternatív, új színpadi műfajokban szereztek. A következőkben:

- a rádió-operában [*opéra radiophonique*] – melynek első művelői Pierre Henry és Pierre Schaeffer. Ezt a műfajt újítja föl Eötvös az *As I Crossed a Bridge of Dreams*-ben, mely eredetileg nem is színpadi műnek készült: a felkérés harsonaverseny írására szólt, ebből lett a Lady Sarashina japán udvarhölgy naplóját megjelenítő, némileg cross-over színpadi mű, mely az Eötvös által is művelt hangjáték műfajához is közel áll, és később a *Lady Sarashina* című opera is;
- a *happening*-ben, melyhez gyakran zenei vagy hangyi elemek társultak;
- a fizikai színházban [*body theater*];
- a hangszeres színházban [*théâtre instrumental*], mely a kortárs opera egyik válfajává ntté ki magát, elsőleges művelői: Mauricio Kagel és Georges Aperghis;
- a zenésszínházban [*Musiktheater*], ennek sok fajtája létezik;⁷
- az elektronikus operában,⁸ mely kommunikációt, interaktivitást hoz létre előadók és nézők között;
- a hangjátékban, rádiójátékban, például Eötvös *Now, Miss!* (1972) című darabjában is, mely Samuel Beckett szövege alapján készült;
- és a különféle kombinált műfajokban, melyek a multimédia színpadi alkalmazásának első példái voltak.

Eötvös *Mese* (1968) című elektronikus műve vokális alanyra épül; műfaját szerzője *poésie sonore*-ként, zeneköltészetként jelöli meg. A mintegy tízperces darab Molnár Piroska hangján felvett mese-töredékek konglomerátuma, melynél a zeneszerző a szövegtöredékeket a zenei motívumokhoz hasonlóan, szemantikus tartalmuktól némileg elvonatkoztatva alkalmazza. Ez a korai mű egy „mini-opera” egyetlen, csak a hangja által jelenlévő

⁷ A német nyelvű szakirodalomban a zenésszínház a kortárs opera és az új ikerműfajok összefoglaló neve.

⁸ Pierre Henry és Nicolas Schöffer: *Kyldex* (1978).

szerrepl vel, melyben mindenféle dramaturgiai technikát, valamint elektronikuszenei és hangjáték-effektusokat is kipróbál kicsiben a zeneszerz . S rített narrációt alkalmaz a szöveg fragmentálásával, az id síkok és tempók egymásba csúsznak, megvalósul a hangszínnel és a hangmagasságokkal való játék. Csírájában egy történetet is elmesél, amely azonban nem igazán érthet , csak sejthet . A m dramaturgiai szerkezete pontosan követi a magyar népmesék szerkezeti felépítését, de narrációja hiányos. Figyelmünk az elbeszél hanglejtésére, érzelmi kifejezésmódjára, tehát hangi létezésére irányul, magát a mesét figyeljük, akár egy monodrámában. Bár a darab zeneileg Stockhausen és Berio hatását tükrözi

Eötvös ebben az id ben vezényelte Stockhausen *Hymnen*⁹ (1966/69) cím m vét, ami hatással volt akkori kompozícióira , mégis, már saját dramaturgiai és opera-prekonceptiói is megtalálhatóak benne. Így beszél err l:

Csak hogy nekem akkor már az volt az elképzelésem, hogy a beszéd önmagában zene. [...] Ami a legjobban érdekelt, az a darab dramaturgiája volt! [...] A szöveget három szólamból szerkesztettem meg, oly módon, hogy a középs szólam meg rízte az eredeti hangfekvést, sebességet, mialatt a másik kett fel lett gyorsítva, illetve le lett lassítva. Így el ször az átalakított, gyorsabb formát halljuk, aztán jön a fontos információkkal az eredeti sebesség szöveg, majd afféle reminiscenciaként a lassabb: ezt a dramaturgiai eljárást még ma is érdekesnek tartom.¹⁰ Így tehát a *Mese* tulajdonképpen az els operám.¹¹

Az említett Giordano Ferrari-kötet el szava végigveszi a kortárs zenésszínpad esztétikájának az utóbbi években való alakulását. Eötvöst megel z en Luigi Nono (szül. 1924) esztétikájában figyelhet meg a nyitás 1963-tól kezdve egy újfajta zenei és zenésszínpadi gondolkodás irányába, melyet Nono *a fül dramaturgiájának* nevez.¹²

Az Eötvös-kortárs olasz Salvatore Sciarrino (szül. 1947) zenedramaturgiájának is az a lényege, hogy minél kevésbé vonja el figyelmünket a vizuális elem, annál inkább odafigyelünk azokra a képekre, melyeket a zenehallgatás folyamán kapunk. Eötvös szerint hallhatóvá tenni a láthatatlant: a zenedramatugia, s t talán minden zenem esztétikai célja, lényege.

Egész életem nem más, mint egyetlen nagy szerelem a színház iránt. [...]

Minden, amit csinálok, nagyon er s kapcsolatban van a színházzal.

9 Többek közt ezzel a darabbal történt meg karmesteri bemutatkozása is Párizsban.

10 Ugyanezt az eljárást alkalmazza az *As I Crossed the Bridge of Dreams* átdolgozott, tisztán elektroakusztikus 8 sávós sztereó változatában (2009, BMC CD).

11 Eötvös Péter. „Klangbildaufnahmen wie von einem Fotografen. Wolfgang Sandner im Gespräch mit Peter Eötvös.” In: Hans-Klaus Jungheinrich: *Identitäten, Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. (Mainz: Schott Musik International, 2005): 61.

12 [dramaturgie de l'écoute]. Giordano Ferrari: „Préface.” In: U .: *op.cit.*, 7.

Azt hiszem, az izgat legjobban, hogyan lehet a zene segítségével színházat csinálni. Azt szeretném elérni, hogy a hallgatóban az akusztikus benyomás segítségével egy olyan kép alakuljon ki, mintha színházban lenne. Számomra ez egy csodálatos jövő kép: a láthatóból hallható és a hallhatóból láthatót hozni létre.¹³

A madrigálkomédia-újraértelmezések, az *Insetti Galanti* (1963/1990)¹⁴ szintén a kései operatermés fontos elzményei között említendő. A három madrigálkomédiában elsősorban Banchieri és Gesualdo hatása érvényesül.

Az *Insetti Galanti*ban kétfajta madrigálformát kevertem egymással: Gesualdo madrigáljaiét és Banchieri madrigálkomédiáiét. Gesualdo inkább drámai, Banchieri pedig *commedia dell'arte*. Ez a két elem: a tragikus és a komikus gyakran keveredik egymással. Az életben is ez a hozzáállás jellemző rám: mindig jelen van egy ironikus nézőpont is.¹⁵

Eötvös többször kiemeli, mennyire erős hatással volt rá Monteverdi és kora. Banchieri jellegzetes humora, fanyar szójátékai, Gesualdo meglepő és fészeres harmóniai, Monteverdi *stile rappresentativo*ja, és operáinak énekszólamaiban a beszéd és az énekelt szólamok faktúrájának kezelése mind fontos zenei inspirációs forrást jelentett Eötvös számára.

Amikor operát komponálok, gyakran gondolok Monteverdire. az első egyike volt, s talán a legelső, aki megértette a jelenetek funkcióját az operaszínpadon, és azt, hogy mi a különbség a madrigálkomédia és az opera között. A színpadon látjuk is a történetet, a színpad két dolgot egyesít: az akciót és zenét. Monteverdi nemcsak, hogy megértette ezt, hanem alkalmazta is. Én, még akkor is, ha nem is látom a színpadot, a cselekményt lelki szemeimmel látom magam előtt. Nem annyira a szöveg az, ami megérint, sokkal inkább a szituáció.¹⁶

Foglaljuk most röviden össze a *Love and Other Demons* megszületésének elzményeit. Ahogy már a bevezetésben is említettem, a kortárs opera elemző jellegű szakirodalma nem túl jelentős.¹⁷ Összefoglalót ad a kortárs opera európai alkotásairól az

13 Eötvös Péter: „Ich sehe mich als Testpiloten für Neue Musik. Gespräch mit Renate Ulm” (28.10.1994.). In: Renate Ulm: *Eine Sprache der Gegenwart, Musica Viva 1945–1995*. (Mainz-München: Piper-Schott, 1995): 338. Idézi: Stefan Fricke: „Über Peter Eötvös und eine durchkomponiertes Harikiri” című írásában, in: U. (közr.): *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik*. 181. Valamint: „»Stille sehen unsichtbares hören«. Peter Eötvös im Gespräch mit Armin Köhler.” In: *Donaueschinger Musiktage 1999 programfüzete*. (Saarbrücken: Pfau, 1999): 73–75. Újra megjelent: Michael Kunkel (közr.): *Kosmoi*, 57–59.

14 [Gáláns rovarok] (1963/1989). Három madrigálkomédia Gesualdo szövegeire: *Moro lasso, Insetti galanti, Hochzeitsmadrigal*.

15 Pintér Éva: „Bittersüsse Gesänge. Die Drei Madrigalkomödien von Peter Eötvös.” In: *Identitäten*, 29.

16 Jean-Michel Damian: „Entretien avec Peter Eötvös,” a France Musiques *Cordes Sensibles* című műsorában, 2004.10.03. In: Céline Viardot: *L'Adaptation de textes théâtraux dans les opéras de Peter Eötvös*. DEA szakdolgozat. (Université Paris IV-Sorbonne, 2005): Függelék, o.n.

17 Erről összefoglalás: Heile Björn: „Recent Approaches to experimental music theatre and contemporary

elmúlt évtizedekben a Laurent Ferneyrou szerkesztésében megjelent *Musique et Dramaturgie*¹⁸ című kötet, ezt vettem rövid zenetörténeti áttekintésem alapjául. A kortárs opera műfaji újragondolása a zenei dramaturgia több szempontból való megközelítését kívánja meg: különféle esztétikai, nyelvi, eladói szempontok kerülhetnek előtérbe, és az előadás terének megválasztására és kihasználására is fókuszálhat a zeneszerző.

Eötvös fiatalkori film- és színházi zeneszerzői tevékenysége megalapozta zenéjének alkotott látásmódját és későbbi nagyoperáihoz mesterségbeli tudást adott. Közben a 20. század utolsó huszonöt évében jelentős kortárs operák születtek, csak néhány példát említve: Morton Feldman szuggesztív, egyszereplős minimál-operája szopránra és zenekarra, Samuel Beckett szövegére, a *Neither* (1977), Luigi Dallapiccola *Éjszakai repülése*,¹⁹ Helmut Lachenmann *A gyufaáruslánya*²⁰ (1997), Philipp Glass műve, John Adams *Nixon in China* (1987) című minimálzenei operája. Sok olyan mű is van, amely szereplői száma és műfajként dramaturgiája miatt nem vehető egy csoportba Eötvös hagyományosabb színpad-elképzelésű műveivel. Néhány művet kiragadva: Wolfgang Rihm: *Die Eroberung von Mexico*²¹ (1991) című zenészsínháza vagy Cage *Européras 1 and 2* (1987) című darabjai.

Összegezve: sokoperás, Nyugaton is rendszeresen játszott kortárs szerző viszonylag kevés van. Harrison Birtwhistle, Thomas Adès, Dusapin vagy Kaija Saariaho mellett Eötvös Péter az egyikük, a magyar zeneszerzők közül talán az egyedüli.²²

I.1.2 Eötvös Péter pályájáról és a későbbi korszak nyelvezetéről

Eötvös a Magyarországon a tizenévesen megkezdett zeneakadémiai tanulmányok közben is foglalkozik már színpadi és filmzenék írásával. Több tucat filmzene és színházi kísérőzene megírása fűződik a nevéhez. Majd következnek a németországi tanulóévek és pályájának első felnőttkori szakasza. 1965/66-ban Bernd Alois Zimmermann növendéke zeneszerzésből,²³ majd 1966-tól DAAD-ösztöndíjjal karmesteri tanulmányokat végez a kölni Musikhochschulén. Két idősebb kortársa van rá nagy hatással: Karlheinz Stockhausen és

opera.” *Music and Letters* 87.évf./1.sz.(2006/1):72-81. Hermann Danuser Matthias Kassel (közr.): „Musiktheater heute: Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung, Basel, 2001.” In: *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*, 9. (Basel és Mainz: Schott, 2003.) És: Christoph Mahling Kristina Helmut-Pfarr (közr.): *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960-1980)*. (Tutzing: Schneider, 2002.)

18 Laurent Ferneyrou (szerk.): *Musique et Dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX^e siècle*. (Paris: Publications de la Sorbonne, 2003.) De Siglind Bruhn és Giordano Ferrari további elemző munkái is jelentősek.

19 *Volo di notte* (1940), az azonos című Exupéry-novella alapján.

20 *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1997), egy Andersen-mese alapján.

21 Wolfgang Rihm (sz. 1952) Helmut Müller szövegére írt *Musiktheater*.

22 Eötvös operáinak vázlatai és több kézírata szintén a baseli Paul Sacher Alapítvány könyvtárában találhatóak meg.

23 Többek között Zimmermann idősebb szemlélete van rá hatással, erről az I.6. fejezetben beszélek.

Pierre Boulez. Stockhausennek nem növendéke, de együttesének tagjaként 1968 és 1976 között együtt dolgozik vele zongoristaként, hangmérnökként, s t eleinte kottagrafikusként is. 1971 és 1978 között pedig a kölni rádió (WDR) elektronikus stúdiójában tevékenykedik hangtechnikusként, önálló darabok komponálása terén is kísérletezik az új zenei eszközökkel, hangszerekkel, például *Elektrochronik* című műve is itt születik. Saját elektronikus hangszert hoz létre.

A '70-es években még nem foglalkozik komolyan az operairás gondolatával, ugyanakkor már mögötte van egy sokéves színházi zeneszerzési tapasztalat Magyarországon, de tehetségének, képességeinek racionális rendszerekre épülő, tudományosabb irányú művelése érdekli t els sorban, és nem a nagy érzelmi átélést megkívánó opera.²⁴ Sokféle műfajban kísérletezik, elektronikus zenét ír, akusztikával foglalkozik, keresi saját nyelvét. Magyarországon eközben megalakul az Új Zenei Stúdió és Eötvös az tevékenységükben is részt vesz. 1979-től 1991-ig tart második hosszabb munkaperiódusa, immár Franciaországban, ekkor a párizsi Ensemble Intercontemporain karmestere, s így nem sok ideje marad a komponálásra. Majd következnek a hollandiai évek, és végül a hazaköltözés. A zeneszerzés szinte minden aspektusát megismeri. Már kamaszkorában hatással van rá a jazz, mindenféle típusú zene felé nagy nyitottság jellemzi. Egész zenei életútját átszövik a stílári kalandozások.

Eötvös Péternél, úgy t nük, a késői szintézis időszak az elmúlt tizenöt év.²⁵ Feltehetnénk a kérdést, miért csak élete ilyen késői szakaszában jutott el Eötvös Péter az operai műfajának kiteljesítéséhez? Eklektikus alkatú zeneszerzőként, akit elemzői „Polystylist”²⁶-nek is neveznek, aki sokféle műfaj és alkotási módszer iránt fogékony és egymással ellentétes irányokat is kipróbált pályája során, talán el kellett jutnia egyfajta érettségre az összegzéshez, hogy a korai időszak tapasztalainak bátrabb újrafelhasználásához. De még inkább az analitikus komponálás és a szabad, improvizatívabb, ösztönös zeneszerzés egyensúlyához, amit Eötvös csak a '90-es években tudott és mert megvalósítani.²⁷ Ennek, és nagyszerű, formaalkotó dramaturgiai érzékének köszönhetően a kortárs operai műfajának megújítói közé sorolhatjuk. Charlotte Hacker idéz egy 1986-os interjúból:

A nyolcvanas évek közepéig nagyon konstruktív módon komponáltam. A Webern-analízisek és Bartók számlogikájavoltak rám hatással.²⁸ [...] A kilencvenes évek végén észrevettem, hogy soha

24 Ez természetesen erős sarkítás, mivel valójában nagyon is tudatos konstrukciót igénylő műfajról van szó.

25 Az 1998-as *Három n vértől* kezdve.

26 Hacker, 14.

27 „»Balance von Konstruktion und Improvisation«. Peter Eötvös im Gespräch mit Wolfgang Stryi.” *MusikTexte* 17.évf./86-87.sz. (2000/11):77.

28 Eötvös itt Lendvai Bartók-elméletére gondol els sorban.

nem fogok eljutni a nagyobb formátumú m vekig, ha így folytatom. Addig ugyanis egyetlen zenekari darabot vagy operát sem írtam.²⁹

Az 1990-es évek elején Eötvös figyelme a dramatikus alapú komponálásmód felé fordul. Visszatér, immár sok más irányú tapasztalattal felvértezve, eredeti érdeklődési területéhez, a színházhoz. Igaz, elször nem az operában, hanem hangszeres és ensemble-darabok mélystruktúráján keresztül valósította meg a színpadisághoz. Elhatározza, hogy ösztönösebben, 'improvizatív' fog komponálni: elhagyja a formai prekonceptiókat.

Az eötvösi zeneszerzői esztétika másik alapköve a színházi indíttatás mellett a kommunikáció. A nyugat-európai elődök és kortársak közül már Luigi Nono állítása szerint is a legfontosabb dolog, hogy a zene által kommunikáljunk, s ezáltal érdeklődést ébresztünk a közönségben az új zene iránt. S az opera is segít ebben – hiszen mintha elvesztettük volna kommunikáció képességét a közönséggel és a világgal. A *Love and Other Demons* jobb és bal féltekére osztott zenekari elrendezése is a párbeszéd elvét erősíti.³⁰

Eötvös párbeszéd-orientált zeneszerző.³¹ Elméjének képzeletbeli színpadán, még ha hangszeres műről van is szó, szituációkat jelenít meg a zenében. A kommunikáció nála mindig fontos szerepet kap. Maga is elismeri, hogy a dramatikus inspiráció a lételeme,³² ugyanakkor kísérletképpen, időnként szeretne elrugaszkodni ettől a támponttól és a nem-geisztikus zenében is kipróbálni magát. Valószínűleg zeneszerzői alkatából is kifolyólag van szüksége a színház és a szöveg adta strukturális támaszra. Kivételes dramaturgiai érzéke és a dramatikus szituációk iránti fogékonysága is erre predesztinálja. Nem az a típusú alkotó, aki a művészet elefántcsonttoronyába zárkózik. Ellenkezőleg: a komponálás legtöbb fázisában hagyja magát inspirálni a hangok, az énekesek vagy akár a hangszeresek előadói személyisége által.

A '90-es évek elején saját komponálásmódját megváltoztató döntése egybeesik azzal az elhatározással, hogy sokkal több időt fordítson zeneszerzésre és kevesebbet vezénylésre, koncertezésre. Ettől kezdve egyéni nyelvének megteremtésén, szintézisen dolgozik. Több esetben régebbi darabjait akár többször is átdolgozza, a hangköz-struktúrák terén kutat, próbál egységes, saját zenei nyelvet létrehozni. 1991-ben komponálja *Korrespondenz* című vonósnégyesét, melynek zenei gesztus-struktúrája a Leopold és Wolfgang Amadeus Mozart levelezéséből válogatott párbeszéd-szöveg szerkezetére épül. Több elemzés is született e mű

29 Eötvös Péter. In: Wolfgang Stryi: *op.cit.* Idézi: *Hacker*, 11.

30 Eötvös Péter és Charlotte Hacker. In: *Hacker*, 100.

31 „Eötvös ein dialogisch-orientierter Mensch ist.” *Hacker*, 13.

32 Marie Laviéville interjújában rákérdez erre a kényes kérdésre, és Eötvös nagyon szintén válaszol, elismerve saját tehetségének jellegét, esetleges korlátait is. In: „Entretien avec Péter Eötvös. Cité de la musique, Paris 16 mai 2006.” *Laviéville*, 47.

dramatikus természetéről.³³ Eötvös zeneszerzői habitusát jól példázza ez a tisztán hangszeres mivolta ellenére is minden ízében gesztikus műve.³⁴ A hangköz-struktúrákkal való kísérletezés terén jelentős az *Intervalles-Intérieurs* (1974/1981), a *Windsequenzen* (1975/2002), és a *Kosmos* (1961/1991) című zongoradarab, amelyből a *Psychokosmos* (1993) című trió születik később, több verzióval. 1995-től kezdve, mikor operák írásába fog, már nincs ideje vagy talán nincs igénye sem további kísérletezésre. A '90-es évek első feléig tehát a saját nyelv újra-megtalálásáról van szó.³⁵

A *Psychokosmos* (1993) kétségkívül az első darab, melyben úgy éreztem, hogy zenei nyelvem egyénivé válik, de igazából a *Három nővér* az, amelyben egy olyan nyelvezetet találtam, mely összhangban van személyiséggemmel.³⁶

A komponálás elterjedésében a helyezésének eredményeképpen egymást követik a hosszabb, nagy apparátust foglalkoztató művek: a *Shadows* (1995), a nagykórusra írt IMA (2001) Weöres Sándor versére.

Az *Atlantis* (1995) nagyzenekarra fúvósoprán-szólóval Weöres Sándor identitást kifejező versére íródott. A *Meséhez* hasonlóan a szöveget itt sem lineárisan rakja föl a zeneszerző, hanem annak morfológiai tartalmát és jelentését egymással párhuzamosan és egymástól függetlenül is használja: térben és időben szabadon kezeli a nyelvi motívumokat. A többfajta stílusréteg keverése már az *Atlantis*-ban megjelenik: például a nagyzenekaron belüli, erdélyi muzsikát idéző vonósnégyes-betét egyfajta zenei folt, intarzia benyomását kelti. E második zeneszerzői pályakezdés időszakájában, a '90-es években tehát Eötvös szakít a weberni kalkuláltsággal formai tekintetben, és a tizenkétfokúságot se alkalmazza többé a weberni értelemben. Ugyanakkor a bartóki sfórás hatása megmarad, az arányokban való gondolkodást, a Lendvai-elméletből merített hangköz-központú strukturálást is megőrzi zenéje alapelemeként.

A *kommunikáció* az életünk minden szintjén fontos szerepet tölt be. Létrejön a különféle kifejezőeszközök között is, így például lényeges:

- a film, a zene és a színház, valamint a tér egymásra hatása az operaszínpadon;
- a gesztus, a beszéd hatása a zenei anyagra;
- zenei műfajok egymás közti kommunikációja;

³³ Például: *Laviéville*, 297–309.

³⁴ A zeneszerző több korábbi interjújában hivatkozik rá. Laviéville disszertációjában hosszan elemzi és megfigyeléseket talál a *Három nővér* párbeszéd- és hangközstruktúrája és eközött. *Laviéville*,

³⁵ A váltás tulajdonképpen *Chinese Opera* (1986) című zenekari művétől datálható, melynek szintén megszületik átdolgozott verziója is.

³⁶ Eötvös Péter. „Peter Eötvös” *Un poco agitato – a France Culture rádióadása, 2004.05.24.* (Bry-sur-Marne: INA Hangarchívuma, 2004.)

- zenei és színpadi karakterek közötti párbeszéd, a zenei és színpadi elemek egymáshoz kapcsolása.

Az 1998/99-es *As I Crossed the Bridge of Dreams* színpadi darab, azonban még nem nevezhet operának. Keletkezése a *Három n vér* (1997/1998) közel ötven évesen megírt, stílussteremt első nagyoperája utáni évre tehető. Ettől kezdve Eötvös szinte két évente egy új operával jelentkezik.

Az operák megszületésében tehát többféle külső hatás és belső történés is szerepet játszott. A '90-es évek elejére a zenésszínház kísérleti műfajai kiforrták magukat, újra igény támadt a kortárs operára. Az intézményi struktúrák is megteremtődtek, megfelelően felkészült színpadi- és zenészeladógárda nőtt fel. A kortárs opera műfaja a közönség számára is létjogosultságot nyer, eklektikussága beilleszkedik a 20. század végének kor-trendjébe. Az irodalomban az újfajta narrativitás utat készített a kortárs operában megjelenő újfajta dramaturgiának is és a régihez való átgondolt visszanyúlásnak. Eötvös zeneszerzői életében nyugvópont állt be. Szakított korábbi, szigorúan rendszerben gondolkodó komponálásmódjával, újra el térbe került színházi érzéke, teret engedett az ösztönös komponálásnak. A végeredmény: kalkuláció és ösztönösség egyensúlya, nagyszabású, újító, jól hallgatható művek, öt nagyopera tizenkét év alatt.

Végezetül néhány szó az operák megszületésével egyidejű zenekari *œuvre*-ről. Az elmúlt bő évtizedben többször is előfordult, hogy egy-egy nagyszabású, hangszeres mű az azonos időszakban komponált operához fűzött kommentárt, vagyis zenei anyagainak egy része a készülő opera valamilyen zeneszerzéstechnikai vagy szövegi aspektusát próbálta ki más zenei kontextusban. Így például a milánói Scala zenekara számára készült *Replica* (1998) brácsaverseny tulajdonképpen a *Három n vér* anyagainak kommentárja, az opera hangszeres testvérdarabja.

Nem ennyire közvetlen és bevallott a kapcsolódás, de meg kell említenem a Markus Stockhausennek ajánlott *Jet-Stream* (2002) című kompozíciót is trombitára és zenekarra, amely a trombitát nagyzenekari folyamatok zászlóshajójaként használja, igen érdekes és szép zenei folyamatokat hozva létre a két hangszínt – a trombita és a zenekari tuttit – keverésével. A dzsessz hatásának tudatos felhasználása itt nyilvánvaló, ugyanúgy, ahogy a *Snatches of a Conversation*-ben is (2001), ahol a trombita-szólók, a dzsessz-elemek és a *parlandó rubatós* zenei gesztika szabadsága a recitáló sustorgó hangjaival, erősen ritmizált beszédével keveredik. Mindkét darab az *Angels in America*-val (2002–04) állítható párhuzamba. A *Snatches...* konkrét szövegtörödékeket is feldolgoz az *Angels* homoszexuális figuráihoz kötődő jeleneteinek kushneri szövegéből. Természetesen egyáltalán nem feltétlenül módon;

hiszen csak a kottában lehet felismerni a hiányos, utalásszerű szövegcitációkat, amelyek épp olyan módon vannak elrejtve, ahogy korábban a *Mese* (1968)³⁷ című darabban történtek fel, majd történtek el a különféle, jellegzetes mesetörödékek. Véleményem szerint ez egyben zeneszerzői-pszichológiai feldolgozása is az adott operatémának, vagyis: segíti az alkotót a gyakran szokatlan szüzse³⁸ az *Angels* esetében a homoszexuálisok világának teljesebb feldolgozásában, integrálásában. Tudjuk, hogy az operák gesztációja általában a bemutatót megelőző három évre tehető, s mindhárom említett kompozíció beleesik ebbe az időszakba.³⁹

A Budapesten is bemutatott *CAP-KO* (2005) zongoraversenyben a bartóki zenei anyanyelv ízig-vérig hatoló szervülését, és a Bartók-Lendvai hatás tudatos zeneszerzői feldolgozását demonstrálja a zeneszerző. A *Love and Other Demons* néhány részletében újból megfigyelhetjük ezt, csak hogy közel sem ilyen töménységgel.⁴⁰

A *Love and Other Demons*-szal egy időben keletkezett a *Levitation* (2007), két klarinétra, akkordeonra és vonószerekre írt, számomra igen kedves, finom darab, az operához hasonló, áttört, szinte kamarazenei faktúrával.⁴¹ A *Levitation* első tételében egy saját álmát dolgozza föl a zeneszerző, hangulatokat és lebegő mozgásokat festve le a zenekarban. Látjuk majd, hogy a *Love...* is lírai álom-felidézéssel kezdődik. De a nagyszabású, bartóki apparátusú *Sonata per sei* (2007)⁴² két zongorára és ütőhangszerekre is egy időben született az operával. Kis számú szóló- és kamaramű íródott csak 1998 óta.⁴³ Az újabb operatervekkel párhuzamosan ismét készülnek zenekari művek is, például a katalán népdalt zenei mottójául választó *The Gliding of the Eagle on the Skies* (2011).⁴⁴

37 E kompozícióból megjelent az eredeti, háromcsatornás verzió. BMC CD 138.

38 Lásd a későbbi fejezettrészt az operák pszichológiai értelemben vett *bordeline*-voltáról.

39 Erről lásd bővebben a librettó és az opera címálfejezetben.

40 Lásd A bartóki anyanyelv és hangközszimbolika című fejezetet.

41 Magyarországi bemutatója Szombathelyi Bartók Fesztiválon volt, 2009-ben.

42 Magyarországi bemutatója 2010-ben volt a Millenáris Teátrumban. Ugyanezen a koncerten mutatta be Eötvös Péter karmesterként *Jeux-en-jeux* című kamaraművet.

43 Például: *Un taxi attend, mais Tchekhov préfère aller à pied...* (2004) című kamaradarab, a *Triangel* (1993), vagy a *Dervistánc* (1993/2001).

44 A műszólamanyagának elkészítésében magam is részt vettem.

I.2. A keletkezés körülményeiről

I.2.1. A felkérésről és az opera keletkezéséről

A *Love and Other Demons* Eötvös Péter ötödik egész estét betöltő operája. Eötvös 1998-ben jelentkezett a *Három nővérrel* mint operaszerző a nyugati világ pódiumain, s az azóta eltelt bő évtizedben a legjátszottabbak közé küzdött föl magát. Operaszerzői *renomméját* jelzi, hogy az első kelet-európai származású szerző, akit a patinás Glyndebourne-i fesztivál operát rendelt. A két mű között pontosan tíz év telt el.

Az opera megírására 2004-ben kapott megrendelést a glyndebourne-i fesztiváltól és a BBC-től, Vladimir Jurovsky karmester ajánlására. Majdnem négy évig dolgozott az operáján a zeneszerző, 2006/07-ban fejezte be, és 2008 augusztusában került színre először Glydebourne-ben.⁴⁵ A *Love and Other Demons* Gabriel García Márquez⁴⁶ *A szerelemről és más démonokról*⁴⁷ című novellája alapján készült. Eötvösnek ez az első olyan operája, ahol a librettó nem dráma alapján készült. Az alapmű egyesek szerint kisregény, mások a novella műfajába sorolják: dialógust alig tartalmazó lírai regényszöveg ez, melyben Hamvai Kornél⁴⁸ a főbb cselekményelemeket felhasználva librettót írt. Hamvai az angol nyelvet is alkotói szinten használó magyar drámaíró, akit fiatal kora ellenére a magyar dráma nyelvének egyik megújítójaként tartjanak számon.

A novella tömörítése nem volt könnyű feladat, mivel csapongó írásmód jellemzi. Konkrét szövegrészletek átemeléséről a szöveggönyvbe tehát aligha lehetett szó, kivéve néhány kulcsszót, kulcsmondatot, amelyek többnyire az eredeti szövegben is dialógusokban szerepeltek. Csak a regény hangulatát és a történet menetét őrizte meg nagyjából a librettó, dramaturgiai változtatásokat jócskán alkalmaztak a szerzők. Márquez regénye nem az új narrativitás kortárs trendjére épül, hanem a mágikus realizmus vonulatába tartozik, tele van meseszerű, szürreális elemekkel, de szövegének eklektikus jellege ellenére könnyen érthető, és narrációja sincs annyira megtörve, ami már zavarná a cselekmény követését.

Az Eötvös-opera a Literaturoper típusába tartozik. A *Három nővér*, a *Le Balcon*, a *Lady Sarashina* és az *Angels in America* tulajdonképpen mind ebbe a kategóriába sorolhatók, mégis nagyon különbözőek. A zeneszerző, az utóbbi években már bevált, megszokott módon⁴⁹ most is aktívan közreműködött a librettó kialakításában.

45 Bemutató: 2008. augusztus 10, Lewes (UK), Glyndebourne Festival. Előadások: augusztus 13, 16, 19, 24, 27, 30. További előadások: Vilnius, Litván Nemzeti Opera, 2008. novemberében és Theater Chemnitz (D), 2009. január 31-én.

46 Szül. 1927.

47 *Del amor y otros demonios* (1994).

48 Szül. 1969.

49 Minden operája librettójánál közreműködött, sőt, közösen dolgoztak a librettistával. A korábbi *Harakiri* és *Radames* pedig szinte önállóan elkészített zeneszerzői librettóval rendelkezik.

Az a tény, hogy létezik, klasszikus irodalmi művet vesznek alapul a zeneszerzők, nem újdonság: a klasszikus-romantikus operahagyományból ered. A kérdés csak az, hogy a mai kor alkotója mennyiben akarja átalakítani a prózai vagy a drámai mű eredeti szerkezetét, és mit rízik meg a narráció vonalából, tehát támaszkodik-e az irodalmi mű eredeti felépítésére vagy sem. A bevezetőben felsorolt kortársoperai műfajok és zenésszínházi darabok gyakran igencsak felborítják az alkalmazott szövegek rendjét, ha egyáltalán van ilyen; és így sokszor nincs is valódi librettó, vagy ha van, akkor is együtt alakul a zenével.⁵⁰

Eötvös ilyen értelemben hagyományosan gondolkodik: nem akar mindent a fejtegetésére állítani, csak egy késznek mondott szövegkönyv birtokában szokott hozzákezdeni a komponáláshoz. A librettó fogalma egyébként sem annyira egyértelmű már, mint egy száz évvel ezelőtti opera esetében volt. Eötvös Péter operáinak librettói dramaturgiai felépítésükben tulajdonképpen filmforgatókönyvekhez is hasonlíthatók; vannak ugyanis olyan időkezelési elemek bennük, amelyek által nem hagyományosak, hagyományos módon nem is lehetne zenébe önteni őket.

Hamvaival együtt határozták meg a jelenetek számát és sorrendjét, ezáltal több verzió is készült a szövegből. A hosszú mondatokat redukálták, így tiszta, világos, puritán szöveg született. Egyes karakterisztikus szereplőket és cselekmény-vonalakat is elhagytak annak érdekében, hogy egyenes vonalvezetésű szövegkönyvet kapjanak,⁵¹ ezekről beszélek majd. Mivel a Márquez-regény a 18. századi Kolumbiába helyezi a cselekményt, adott volt egyfajta korszak-megjelenítés, esetleges archaizálás lehetősége is a zenében. Eötvös rövidebb áthallások erejéig vissza is nyúl a barokk opera hagyományaihoz, merít e kor hangszeres zenéjének akusztikus adottságaiból.⁵² A szövegben nincs szó korszak-festésről, és a rendezések távolabbra helyezték az optikát a szíktől, lokális kontextusnál. Ennek ellenére a Glyndebourne-i rendezés díszletei jobban megőrizték a kolumbiai világ képeit.

⁵⁰ Például: Georges Aperghis operáiban.

⁵¹ *Hacker-interjú*, 88–90.

⁵² Lásd a 2a jelenetet, Don Ygnacio, az apa emlékezős jelenetét az 1. felvonásban, ahol Scarlatti-citátumok idézik meg a klavikordon játsszó meghalt feleség idilli, álombeli alakját.

1.2.2 Az eladásokról és a rendezésről

A glyndebourne-i nyári játékok a klasszikus operajátszás egyik illusztris helye, a salzburgi fesztivál mellett talán a legelismertebb. Közismert arról is, hogy megrendelésekkel ösztönzi a kortárs operák megszületését. 1970 óta nyolc új operát rendeltek meg és mutattak be itt, például Britten *Lukrécia meggyalázása* (1946), *Albert Herring* (1947), Poulenc: *Az emberi hang* (1960) című műveit, melyek mára mind elismert remekművekként vannak számontartva. Legutóbb például a brit Harrison Birtwhistle *The Minotaur* (2008) című művét mutatták itt be. Eötvös zeneszerzői karrierjének emelkedését az mutatja a legjobban, hogy az első kortárs szerző, aki nem angol, és akit a glyndebourne-i fesztivál mégis operát rendelt.

A hely tehát nem avantgárd szellemiségű kortárszenei fórum. Ellenkezőleg: az angol komolyzenei közízlésnek megfelelő operaház, amely kissé sznob közönségért híres. Ebbe a tradícióba kellett tehát beilleszkednie Eötvösnek, legalábbis saját elképzelései szerint. Minden támogatást megkapott hozzá: a témaválasztás és a hangszerösszeállítás szabadságát, a gyakorlati tényezőket illetően pedig hosszú, alapos próbafolyamatot, kiváló színpadi- és énekesgárdát, elsőrendű zenekart, s emellett még hatékony marketinget is. A kortárs operák népszerűsítésének felelő munkáját jelzi Glyndebourne-ben, hogy külön weboldalt⁵³ is szenteltek a darabnak.

A glyndebourne-i bemutató kritikai visszhangja vegyes volt.⁵⁴ Dícsérték Eötvös érzékét a mágikus elemek iránt, a főszereplő zenei alakját, a mű finom, igényes hangszerelését, és azt a tényt, hogy leegyszerűsítette zenei nyelvét anélkül, hogy az túlfűtött egyszerre válna.⁵⁵ De a két rendezésből csak a másodiknál, a chemnitzi verziónál ért el egyöntetű sikert a mű: annál, amelyik személyesebb, letisztultabb volt. Itt a néző empátiáját is könnyebben fel tudta kelteni a darab. A rendezések kvalitásai hatással voltak a zenei anyag közérthetőségére, befogadhatóságára, mint ahogy az egy kortárs opera esetében sokszor előfordul. Egyik kritikus szerint ezzel a művel a zeneszerző újabb szöveget ver a kortárs opera koporsójába, hiszen nem újítja meg azt számottevően. Én azonban nem osztom ezt a szélsőséges véleményt. A *bel canto* kortárs környezetbe emelése zeneszerzői kísérlet, a darab dramaturgiai megoldásaiban régi és új keveredik, de sok színes, új színpadi-zenei megvalósítás található benne, így nem mondhatjuk, hogy a darab hagyományos lenne.

Glyndebourne produkcióit magas színvonal jellemzi, válogatott előadógárdájáról híres. A gondos szereplőválogatás, amelyben a zeneszerző aktívan részt kívánt venni, több,

53 http://en.wikipedia.org/wiki/Love_and_Other_Demons

54 Például: http://www.operatoday.com/content/2008/08/love_and_other_.php.

Lásd a kritikák válogatását a függelékben.

55 Andrew Clemens: „Love and Other Demons, Glyndebourne.” *The Guardian* 2008.08.12.

mint három évvel a premier előtt elkezdődött. Ez a színház nem világsztárokat épít; feltörekvő tehetségeket is alkalmaz, ha hangjuk jól illik a szerephez. Két rezidens zenekara van: az egyik a London Philharmony Orchestra, mely ezt is bemutatta, a másik az Orchestra of Age of Enlightenment.⁵⁶ Eötvös több évig a Filharmónia vendégkarmestere volt, így tehát jól ismerte a zenekart. A *Love and Other Demons* chemnitz-i bemutatójának sikerére jellemző, hogy az rögzített meg is hozta a következő operafelkérést szerzőjének, a *Die Tragödie des Teufels* megírására.

A téma kiválasztásánál a zeneszerző alkalmazkodni próbált a megrendelő ország szellemiségéhez, így rövid keresgélés elézte meg a választást. Felmerült Ray Bradbury novellája is mint lehetséges szöveg, de végül *A szerelemről és más démonokról*-t választották.

A szerelemről és más démonokról-t javasoltam, García Márquez novelláját, mert úgy gondoltam és ezzel mindenki egyetértett, hogy az angol közönség érteni fogja a történet központi elemeit: a különböző kultúrák ellentétét, a katolikus milió és a 18. századi társadalmi átalakulások ütközését.⁵⁷

A veszély és kihívás az volt, hogy először át kellett alakítani a regény prózáját drámaszöveggé, és valamennyire elő kellett távolodni az alapszövegtől. A megzenésítés nem lehetett annyira konkrét,⁵⁸ mint a Genet-darabra írt *Le Balcon*, vagy *Angels in America* komponálása esetében. Eötvösnek a Márquez-regény poézise ragadta meg igazán a fantáziáját, nem annyira a színpadisága.

Glyndebourne-ben, a hat hét intenzív próbaidő alatt minden énekesnek az összes próbán részt kellett vennie⁵⁹ Silviu Purcell rendezésére. Így megismerték a darab jeleneteit, azokat is, amelyekben nem szerepeltek, és ez előnyére vált játékuknak. Purcell számára kihívást jelentett az, hogy a zene csak viszonylag készen készült el; volt tehát egy olyan hosszabb munkafázis, amelyben úgy kellett rendezői koncepciót kidolgoznia, hogy még nem hallhatta a kész kompozíciót. Eötvössel együtt tervezték meg a darabot: gondolatban, majd szóban, átbeszélve, és csak később papíron. A strasbourgi és a vilniusi előadások nem hozták új koncepciót: mindkettő a két, már elkészült rendezés egyikének átvétele.

A második, Dietrich Hilsdorf által készített rendezés letisztultabb és puritánabb, képileg szerényebb, de egységesebb volt. S talán épp azért, mert a rendező már egy kész

⁵⁶ A felvilágosodás korának zenekara, a Bartók Rádió min során is sokat szerepel, elsősorban barokk zenét játszó együttes.

⁵⁷ Eötvös Péter. „Love and Other Demons.” *Opera* 2008/08.

⁵⁸ A *Le Balcon* Jean Genet drámájából készült, az *Angels in America* pedig Tony Kushner hétórás, két estét betöltő színdarabjából.

⁵⁹ Bár sokat hallunk arról, hogy ez bevett gyakorlat nagy nyugati operaházakban, például a Metropolitanban, mégis manapság kivételesnek számít.

operához, végigírt zenéhez tervezett színpadi koncepciót, koherensebb. Természetesen a két rendezés karaktere nagyban eltér, mindkét eladásnak megvannak az előnyei és hátrányai. Hilsdorf már az adott dramaturgiai keretekkel kellett, hogy tervezzen, nem merült fel a librettó megváltoztatása ellentétben a bemutatóval, melyet megelőzően Hamvai Kész librettója még egyszeri átdolgozáson esett át Edward Kemp, a színház vezető dramaturgja tanácsai alapján.

A Hilsdorf-rendezés szívszorító zárójelenetet hozott létre. Az ördög zést kevésbé ábrázolta boszorkányszombat-szerűen, hanem inkább szikárabban. A szerelmi jelenetekben azonban kevésbé győzött meg, ott túl szikár volt. Hilsdorf a nyolc énekes mellé behozott még egy szereplőt: Dona Ollalát. Don Ygnacio halott feleségét egy néma, Ygnacióval táncoló nő alakkal személyesítette meg, ellentétben a premierrel Purc reténél, ahol soha nem jelent meg élőben Dona Olalla. Nála csak Ygnacio emlékein át látszódott, és így szerintem sokkal meghatóbb lett az adott jelenet (3a).⁶⁰ A mű előnyére vált a Hilsdorf-rendezés németes színházi megközelítése: tisztább kereteket adott az operának és ezáltal kiemelte a zenét, de a mű cselekménye is könnyebben érthető lett.⁶¹

Purc rete színpada pedig inkább a néző fantáziáját mozgatta meg, sok olyan rendezői döntése révén, mely kelet-európai színpadi hagyományba, a Tadeusz Kantor-féle groteszk színház esztétikai vonalába illeszkedik; látványosan, plasztikusan időnként talán túl dominánsan is egy ilyen finom, áttört hangú opera kíséretéhez.

Mindkét rendezésnél kiemelték Sierva alakjának különlegességét, színpadi és zenei hatását, Sierva María „madárdal-szerű pirotechnikájáról” beszéltek.⁶² Sierva szólamának nehézségével csak a *Három nővér* Natásájáé⁶³ vetekszik, annak extrém regiszterkövetelményei, gyors regiszterváltásai és gyorsan változó dinamikai miatt.

Purc rete és Helmut Stürmer díszlettervező színpadának színes álomszerűsége és felfőtött, szélsőséges érzelmi-érzéki világa ellentétben áll a zene tónusával. Úgy is vehetjük, hogy a színes, az ördögi jelenetekben excesszíven kavargó színpadkép kompenzálta az opera kisebb hiányosságait: azt, hogy a García Márquez-mű ígész álomszerűségét nem tudta teljesen visszaadni.

Az opera nyelve a tragikum és költéség közt váltakozik. Személyesség, interiorizáció jellemzi.⁶⁴ Eötvös időnként kimerevíti, leháti a jeleneteket, és különösen a regényben olyan érzékletesen leírt szerelmi szál kap vékonyabban helyet. Talán ebből is következhet: „ami egyszerre megdöbben és frusztráló Eötvös megközelítésében, az az, hogy szándékosan

60 Erről részletesebben lásd a II. fejezet A barokk réteg cím alfejezeténél.

61 Ezt a benyomásomat Eötvös is megerősítette Chatrlotte Hackernak adott interjújában.

62 A műről készült fontosabb kritikákat lásd a Függelékben.

63 Virtuóz kontratenor/férfiszoprán szerep. Natasa: Andrej hisztérikus és agresszív felesége a *Három nővér*ben.

64 *Boukoba*, 132.

visszautasítja, hogy a zene túlforrósodjon.”⁶⁵

Az operarendez , a prózai színház rendez jének körülményeivel ellentétben, sokkal több megkötéssel dolgozik, és kevesebb idő áll rendelkezésére. Már csak az adott zenei-dramaturgiai kereteken belül építhet, s itt kell kialakítania egy, a zenével koherens, azt szolgáló és el térbe helyező elképzelést. Mozgásteret els sorban a képi megvalósításban van, és azoknak a pillanatoknak az értelmezésében, ahol nincs énekelt szöveg, vagy ahol a szöveget adott esetben a szöveg hiányát is többféleképpen lehet értelmezni. Például a szerelmi jelenet elejének zenei alapszituációja, a másfél perces tisztán zenekari anyag a Siervát-jellemző oboaszólóval más-más értelmezést kapott a két rendezésben. S ugyanígy az opera zenei közjátékaihoz, valamint az ördög zéshez (8) és a zárójelenethez (9ab) is eltér dramatikus tartalmat és színpadi történetet kapcsoltak a rendez k.

A szerepl k viszonyrendszerét, karakterüket a zeneszerző alapján már eldöntötte, de azért így is akadtak konfliktusok a rendez és a zeneszerző között. A kompozitórius döntések els sorban a tanulmányom kés bbi részében elemzend szerepl mez k és jelenetbeosztás által jutnak érvényre; a rendez csak árnyalhatja ezt a képet, egyes szerepl k jelent ségét, arcát kissé megváltoztatva. Purc rete így ír saját szerepéről:

A színházban a rendez hozza létre a zenét. Az közrem ködésével olyan szubtilitás jön létre, mely a darabba lelket lehel. Az operában viszont minden el van döntve el re, és ez a folyamat megfordul. A rendez képeket keres, melyeket a legegyszer bb módon odatehet a zenéhez.⁶⁶

Eötvös zeneszerzőként – wagneri mintára – er teljes, saját színpadi-rendezői elképzelést közvetít. Ez nem csak a partitúrába beírt utasításai révén nyilvánul meg, hanem darabjainak dramaturgiája, formai szerkesztettsége révén is, ami tulajdonképpen már sok rendező kérdést eldönt és a társalakotó mozgásterét behatárolja. A *Három n vér* kottájában még el fordultak részletes rendezési utasítások is, kés bb ezeket elhagyta. A rendező szerint így is túl er sen ragaszkodik saját elképzeléseihez. Például Stanislas Nordey, francia rendező egy interjúban⁶⁷ aláhúzza, milyen nehéz volt a közös gondolkodás kezdete, mennyire nem volt

65 Rupert Christiansen: „Love and Other Demons: not so much possessed as repressed.” <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/3558433/Love-and-Other-Demons-not-so-much-possessed-as-repressed.html>. Utolsó frissítés: 2008.08.13.

66 Purc rete. Catherine Jordy: „La Morsure du chien. Entretien avec Silviu Purc rete.” In: *Strasbourg*, 24–29. 28. [„Le metteur en scène crée la musique au théâtre. Il s’agit d’une subtilité qui ne peut s’opérer que par son intervention qui communique un souffle, une âme. A l’opéra, tout est réglé d’avance. Le processus se fait à l’inverse. Le metteur en scène cherche des images qu’il va appliquer sur une musique de la façon la plus simple.”]

67 Céline Viardot: „Annexe 11: entretien avec Stanislas Nordey”. In: U .: *L’Adaptation de textes théâtraux dans les opéras de Peter Eötvös*. (DEA szakdolgozat, Université Paris IV-Sorbonne, 2005.) 158.

magától ért d a zeneszerz t meggy zni az övét l gyökeresen különböz , modern elképzelésének létjogosultságáról; s az már a közös munka eredménye, hogyan fogadta el végül mégis, apránként az újszer rendez i elképzeléseket. Végül sikeres el adást hoztak létre. Eötvös maga is elismeri, hogy néha túl er s a ragaszkodása saját elképzeléséhez. Természetesen ez alkotói szuverenitásának jele, és zeneszerz i típusára is jellemz . Mivel Eötvös karmesterként is aktív m vész, saját darabjait tekintve egy el adáson belül talán jobban szeret mindent irányítani. De a rendezés is érdekli, s az a véleménye, hogy rendezésre egyetlen alkalma: operaszerz nek lenni. Sok zeneszerz nél tipikus vonás ez: például már Alban Bergnél is megvolt a *Wozzeck*-el adások megvalósítása kontrollálásának igénye. A kommunikáció az alkotás folyamatának része marad, a gondolatok, ötletek ütköztetése végül a kész operát is formálja.⁶⁸

1.2.3 A zenekarról

A *Love and Other Demons* zenekara hagyományos, ám két részre osztott szimfonikus együttes, dupla fákkel és rezekekkel. Érdekessé teszi még a nagyszámú üt hangszer használata, köztük a különlegesebbeké, valamint az er sítés és az elektroakusztikus soundtrackkel⁶⁹ való megtámogatás is – bár egyértelm , hogy ez nem olyan jelent ség , mint az *Angels*-ben vagy a *Sarashinó*-operában.

Eötvösnél a darabok tervezése során mindig a gyakorlati szempontok kerülnek el térbe: operáinál a könny újrajátszhatóság, a szállíthatóság: fontos, hogy olyan paraméterei, hangszerelése és szerepl száma legyenek a m nek, melyek révén újból el adható, prózai kifejezéssel: eladható lesz. E hagyományt újraértelmez opera esetében világos volt a szándék: megfelelni a glyndebourne-i közönség elvárásainak, jól bepróbálható operát írni. „A gyakorlatiasságra való hajlam” egyébként összefügghet „m vészi pályájának nem éppen egyenes vonalú alakulásával is.”⁷⁰

Eötvös tudta, hogy kiváló zenekart kap a kezébe, de azt is, hogy a közönség és a zenészek ízlése talán nem a legexperimentálisabb; viszont az el adás magas technikai színvonalában megbízhat. Így vallott elképzeléseir l és a zenekarról nem említve az esztétikai elvárások esetleges *sous-entendu*-it:

68 A közös alkotómunkát annak minden hátulüt jét, fájdmát, amikor a szükséges változtatásokról, húzásokról van szó; és el nyeit, amikor egymás munkáját alakítjuk, sokszor nagyon sok ihletet merítve a másik ötleteib l, amelyek átlendíthetnek akár a formai-kompozíciós holtpontokon is én is megtapasztaltam. 2004-ben öt hónapig dolgoztam egy egy rendez b l és négy el adóból álló csapattal a *Le désir de s'enfuir ou celui d'arriver – Nousnons-nous* cím zenésszínházi darabomon, melynek a lille-i Operaházban volt a nyilvános bemutatója. A végeredmény néha beváltja az ígéreteket, néha nem teljesen; de biztos, hogy a különféle munkafázisokból önmagukban is hasznosak, s ezekb l sok nem is látszik már a kész el adásban. Mi majdnem fél évig dolgoztunk egy húsz perces darabon.

69 Hangszalagra rögzített, elektroakusztikus effektusokat tartalmazó szólam.

70 Dalos Anna: „Egy zeneszerz kozmosza. Könyv Eötvös Péterr l.” *Muzsika* 53.évf./12.sz. (2010/07): 34–35.

„Tudtam, hogy a London Philharmonic Orchestra a legmagasabb szint zenekarok egyike, minthogy magam is vezényeltem már ket;⁷¹ így tehát tudtam, hogy bármit leírhatok, minden lehetséges számukra” mondta a Glyndebourne-nek adott interjújában. A *Love and Other Demons*-ban sztenderd méret zenekart alkalmazok, de két részre osztottam ket, bal és jobb féltekére, mint a sztereó-lejátszókon a hangot. Nagyon sok dramatikus lehetőség épp ebből az ötletből eredt. Például: az első fúvósok a bal oldalon foglalnak helyet, a második fák pedig a jobb oldalon, és ez dialógust hoz létre. Nem egy duót, hanem folyamatos párbeszéd-szituációt a két zenekar közt. Glyndebourne akusztikailag olyan fantasztikus hely, hogy ez volt az első ötletem.⁷²

A két féltekére osztott sztereó-zenekar alkalmazásának dramaturgiai okairól a II. fejezetben, az egyes jelenetek elemzésénél, például a Sierva-álomjelenetek és Don Ygnacio jelenetének tárgyalásánál lesz majd több szó, valamint a zenekarral foglalkozó alfejezetben, a III. részben.

71 Eötvös Leos Janák *A Macropoulos-ügy* című remekművét vezényelte itt 2001-ben.

72 Eötvös Péter. *Glyndebourne-i interjú*. Privát hangfelvétel. [„I know that the London Philharmonic is the highest class orchestra, as I have conducted them myself, so I can write what I want as everything is possible for them”, he said in an interview for the folks at Glyndebourne. “In *Love and Other Demons*, I use a standard sized orchestra but I have divided it into two halves, left and right, like stereo speakers. Many dramatic possibilities come from this idea. For example, the principal wind players are all on the left and the second wind players are on the right so this creates a dialogue. Not a duo but a permanent dialogue situation between two orchestras. Glyndebourne is so wonderful acoustically that this was my first idea.”]

I.3 Genezis

I.3.1. Regény, librettó(k), opera

Eötvös operáinak genezise általában két-három év, beleszámítva a végleges librettó elkészítését, a munkatársakkal való konzultációt és végül magát a komponálást; kivéve a *Három n vért*, amely megalkotásához valamennyivel több időre volt szükség. A librettistákkal való egyeztetés a zeneszerző szerint majdnem annyi időt emészt föl, mint maga a komponálás: egy-másfél évet vagy több hónapot.⁷³

Számomra, mint zeneszerző számára, akinek saját operatervei vannak, ezt a keletkezési folyamatot a legérdekesebb tanulmányozni; mégis ezt lehet a legkevésbé, mert az alkotók gyakran nem szívesen adják ki titkaikat, nem adnak teljes bepillantást a kész, lezárt műátváltozásának fázisaiba. Mégis, már a librettóváltozatok olvasásakor is sokat tanulhattam ebből.

Miután az első Hamvai-féle librettó elkészült, Hamvai és Eötvös Edward Kemppel, a glyndebourgi színház dramaturgjával közösen dolgozott az angol szövegen: dramaturgiai változtatásokat vittek végre benne. Az első librettóverzió merevebb és hagyományosabb volt, áriákra és recitatívókra tagolódott,⁷⁴ tehát nem felelt volna meg annak a kortárs-operai elképzelésnek, melyet Eötvös akkor már rutinosan megkívánt a librettótól, és amit alkalmazott is már máshol, például az osztott jelenetek létrehozásával, vagy a lírai verses betétekkel.

Hamvai Kornél, akinek köszönettel tartozom ezért, rendelkezésemre bocsájtotta az második librettóverzióját.⁷⁵ Ebből kiindulva végig tudtam követni az átalakításokat. A végleges opera-librettót látva egyértelmű, hogy a szöveg időbelisége teljesen át lett alakítva. García Márquez műve mivel kisregényről van szó, amelynél a librettista beavatkozása, a műfaji adottságok miatt is, jelentősebb volt, mint az *Angels in Americában* vagy a *Három n vérben* nem vizsgálható közvetlenül; hiszen egy regényben eleve összecsiszozhatnak az idősíkok. De tény, hogy ez a kisregény, a maga szürrealista elemeivel már teret ad a tér-időegység dramaturgiai átalakítására.

A rendelkezésemre álló interjúk alapján sok lényegi információt szereztem a műkeletkezéséről. Ezek: az öt hangzó interjú a glyndebourne-i előadásról, melyekért köszönettel tartozom a Schott kiadónak; a Purc rete-rendezésre épülő strasbourgi előadások programfüzetéből vett írások, képek, beszélgetések az alkotókkal; valamint az Eötvös Pétertől

⁷³ „Peter Eötvös, chef d'orchestre et compositeur. Monique Herzog beszélgetése Eötvös Péterrel.” *Croisements. Journal de l'Opéra National du Rhin*. (Strasbourg: Opéra du Rhin, 2009): 14.

⁷⁴ Ezt a librettóverziót nem volt alkalmam elolvasni.

⁷⁵ 2a vázlatos verzió, datálása 2006.09.04., Hamvai Kornél 2013 február végén bocsájtotta rendelkezésemre.

2011-ben és 2012-ben kapott személyes információk, egészen 2013 február végéig, amikor utolsó beszélgetésünk történt az operáról. Sajnos a Hilsdorf-rendezésről nem álltak rendelkezésre előadói vagy rendezői interjúk, csak egy programfüzet, ami nem túl bőséges beszéd.

A *Love and Other Demons* mindkét meghallgatott produkciója több kérdést is felvet bennem. Potenciális operaszerzőként⁷⁶ saját személyes véleményemet is szeretném megfogalmazni a művel kapcsolatban, tehát jelen munkám vállaltan elemző és értékelő jellegű.

Az alkotói folyamatnak Eötvösnél három fázisa van. Az első: a szövegválasztás és a librettista-választás, ami Eötvösnél mindig kritikus pont. A glyndebourgi-i felkérés után a választás először egy Bradbury-műre esett, de ez az ötlet később elvetésre került; az operánál ez már több esetben előfordult.⁷⁷ A Márquez-regény adaptációja sem egyszeri feladat, a kritika jelezte is, hogy nagy bátorságra vall a választás, annak ellenére, hogy ez az egyik legrövidebb Márquez-regény. A *Száz év magányból* (1967) operát írni legalább olyan mértékű vakmerőség lenne, mint a hétórás *Angels in Americából*.

A második fázis a librettón és a darab koncepcióján való munka, amely mindig közösségi jellegű, nem a zeneszerzői magányában folyik, hanem konzultálva, beszélgetve, együtt írva. Ennek folyamánya: a jelenetsorrend összekavarása így születtek a később tárgyalt osztott jelenetek is, és a *dramaturgiai proporcionálás*. Az első vagy második fázisba szokott beletartozni az előkészítő munka:⁷⁸ Eötvös tájékozódott a joruba nyelv sajátosságairól az afrikai nyelvek egy specialistájával konzultálva; s konkrét ismeretekhez próbált hozzájutni a darab csúcspontját képező ördög-zési szertartás mibenlétére is. Személyes interjút tervezett egy magasrangú egyházi személlyel, aki azonban a szertartás titkosságára hivatkozva lemondta a találkozót.

Érdekes megfigyelni azt, mennyi tanulási folyamat épül be az alkotói folyamatba; szinte mintha egy kezdő, fiatal zeneszerzőről lenne szó. Pedig az érett, pályája csúcán járó mester, aki aktív zenészi múlttal is rendelkezik, elvileg nem szorulna rá erre. Mégis, úgy tűnik, igénye van a személyességre, a találkozásokra az előadókkal, a részvételre a szereplőválasztásban. Szellemi frissességének és zeneszerzői nyitottságának jele nemcsak az új iránti érdeklődés, hanem a teljes, fenntartás nélküli zenei rugalmasság is. Szóval egyben zeneszerzői alkatának, polihisztori hozzáállásának bizonyítéka. Különleges adottság, melynek vannak árnyoldalai is: nyelvileg, éppen a képlékenység miatt nem annyira szuverén, mint

76 2006 óta pihen a fiókban operatervem Frank Wedeking *Frühlings's Erwachen* című drámájából, és lassan ugyan, de talán mégis készül majd első operám.

77 Az *Angels in Americánál*, illetve a *Három nővérnél*.

78 Az *Angels* esetében ez a terepmunka magában foglalta a Broadway-musicales előadásainak személyes meglátogatását New Yorkban, s zenei stílusuk elsajátítását.

például egy Lachenmann vagy egy Boulez; s nem teljesen dönt el mindent el re megkomponált elképzelésben, hanem sokat bíz az el adókra, ami néha meghosszabbítja a darab elkészülésének idejét, néha kevesebb id marad a színpadra állításra; zeneszerz i eklektikussága pedig olyan tény, amit vele kapcsolatban el kell fogadni.⁷⁹ Eötvös általában arra törekszik, hogy az el adók számára egy bizonyos befektetett munkával viszonylag könnyen megszólaltatható kompozíciókat készítsen.⁸⁰

Eötvös alkotói attit dje gyakorlatias és tudatos egyszerre. Hasonló egy dzsessz-zenészéhez, akit szabadság, rugalmas hozzáállás kell, hogy jellemezzen, de improvizációs készség, alkalmazkodóképesség is; ugyanakkor tisztán látható, hogy például a dramaturgiai proporcionálás terén mennyi kalkuláció és tudatosság van egy-egy, természetes lefolyásúnak ható formai folyamatban.

A közös színházi-zenei koncepció létrehozása: a társalkotókkal való közös munka és az autonóm kompozitórius elképzelés egysége. Természetesen messze állunk a nyitott m fogalmától, s attól a szerz i-el adói operakoncepciótól is, amelyben nincs a szó szoros értelmében vett, leírt kotta, csak rögzített dramaturgiai szerkezet van, ami a próbák során alakul ki.⁸¹ Mégis, fontos megjegyezni, hogy Eötvös „jelen id ben építi, formálja a hangot,”⁸² s teret hagy az e adói leleményességnek és improvizációnak, vagyis beleépíti a kész m be az el adókkal való munkája gyümölcseit, hagyja magát befolyásolni az el adók m köd képes saját elképzelései és megvalósításai által, néha egészen a kottaszöveg átírása erejéig.

Például a *Love...*-ban az Ygnacio szerepét el ször megformáló bariton énekes ambitusa különböz volt, mint a második színrevitel énekeséé. A zeneszerz így aztán egy transzponált verziót készített ez utóbbi számára, ami azonban nem egyszer transzpozíció: a spektrális tengely mentén vannak benne az akkordok letranszponálva, így az kissé átírás is. Eötvös tehát nem zárkózik tehát el a javításoktól, újragondolásoktól. Karmesterként is mindig úgy instruál, hogy közben az el adók, énekesek kérdéseit, elképzeléseit is figyelembe veszi, soha nem akarja rákényszeríteni ket egy merev, szolgai kottaszöveg-megvalósításra; munkatársainak tekinti ket.

A zeneszerz több korábbi operáját is átdolgozta, javította, újragondolta.⁸³ A *Love and Other Demons* viszont, elmondása szerint kész, befejezett m , amelyhez többé nem kíván hozzányúlani. Zárvány.

79 S mivel zeneszerz ként én is ilyen alkat vagyok, talán nem véletlen érdekl désem Eötvös iránt.

80 *Kosmoi*, 304.

81 Mint például Georges Aperghis zenésszínházában.

82 Dai Fujikura. In: Aron Frédéric: „L’Académie et le studio de cinéma.” In: *Strasbourg*, 46–49.

83 Az *Angels in Americából* is két hivatalos verzió létezik. S több nem hivatalos, is ezek az egyes el adások során bevitt kis mértékű , gyakorlati változtatásokat tartalmazták, és kés bb visszavonásra kerültek.

I.3.2. Összevonások

A narráció García Márquez regényében nem egyenes vonalú, hanem szürreális. Idébeli elre- és visszautalások találhatók benne, a cselekményt megszakítják az álmok vagy álomszerű, szubjektív szempontból bemutatott részletek. Az időlinearitása módosul és egymásba csúszhatnak idősíkok. Amíg, bár a kisregény és a novella között helyezkedik el, terjedelmében inkább regény, de a cselekmény és a mondanivaló mélysége nem annyira súlyos, mint Márquez nagy regényeiben, és a történet kezelése is inkább novellaszerű. A librettista beavatkozása, a prózai szöveg miatt, éppoly mértékkel kellett legyen, mint az *Angels*-ben és a *Három n* vérben volt: radikális, de egész más jellegű. Költői nyelvet és saját világot kellett teremtenie.

Hamvai Kornélnak ez az első librettója, de drámaíróként már jelentős pályafutás áll mögötte. A végleges librettó újszerűnek tűnik a regényhez képest: az opera cselekménye rövidített. Amikor hosszú évek után⁸⁴ újraolvastam a Márquez-regényt, feltűnt, hogy az operában minden hangsúlyos zenei-színpadi pillanat alá van támasztva a regény esetenként újrafogalmazott szöveg- vagy cselekmény-elemeivel. Tehát szinte minden lírai elem onnan származik, kivéve néhány érzékletes sort a párbeszédekben, vagy az ariosókban. Például a Delaura és a Sierva közötti párbeszédben vannak új sorok. Sierva első áriájának, vagyis inkább álommesélő ariosójának az I. felvonásban megkomponált, külső szövege van, ugyanígy Ygnacio áriájának egyes lírai elemei sincsenek meg Márqueznél. Érdekes azonban, hogy ezekre a külső elemekre Eötvös milyen személyes, időnként egészen bartóki hangú, pentaton zenét tudott írni.

A librettó két részből áll.⁸⁵ Az első felvonás a napfogyatkozással kezdődik, Sierva és Delaura kezdődő szerelmével ér véget. A második, rövidebb felvonás leírja az exorcizmus szertartását és Sierva halálával zárul. A részjelenetek rövidek, megszakítás nélkül követik egymást, a partitúrában alfabetikus sorrendben, kisbetűvel számozva. Amíg a filmes vágási és montázstechnikákat követi: a jelenetsorok gyors egymásutánban, időnként egyidőben zajlanak le. Ez utóbbi az osztott jelenetek ismérve.

A tudatosan megszerkesztett nagyforma a cselekmény lineáris lefolyásának és az álom-pillanatok harmonikus kombinációját teszi lehetővé. Az operában ária-monológok és lírai álom-felidézések pillanatai állítják meg időnként az időt; valóság és álom egymásba

84 Húsz évesen olvastam a regényt először, akkor a szerelmi szál plaszticitása és a történet fülledt, szürreális atmoszférája volt rám nagy hatással. A realista társadalomábrázolás, az elcsúsztatott idősíkok érdekessége olvasóként nem tudatosult bennem. A regény bevezetése (a kutyaharapás, az újságíró nézőpontja és Sierva csodálatos hajának lefestése) és a regény utolsó két fejezete maradt meg tisztán emlékezetemben: épp azok a részek, amiket Eötvös operájában felhasznált: a legkifejezettebb, legéletszerűbb jelenetek.

85 Lásd a magyar nyelvű szinopszist és librettófordítást a függelékben.

folyik. A librettó négy nyelvet helyez egymás mellé oly módon, hogy minden nyelv egy-egy társadalmi osztályt és az ennek megfelelő különféle színpadi szituációkat, valamint zenei feszültség szinteket⁸⁶ jeleníti meg. A domináns társadalmi osztály nyelve az angol, a joruba⁸⁷ a fekete rabszolgáké és a népé, a latin az egyházi szertartásoké, a papoké, apácáké. A spanyol a Sierva és Delaura közti titkos szerelmi nyelvként funkcionál.

Boukoba szerint a regényszöveg koncentrációja és homogenizációja volt az szöveg átalakításának első lépése. A szöveg még a komponálás közben is átesett kisebb változásokon, például, Eötvös egyes eredetileg angol nyelvű mondatokat, a Dominga és a Sierva közötti párbeszéd részeit áttetette jorubára, ezáltal például az 1b jelenetben olyan mintha, igazi, mai életközeli kétnyelvűséget hallanánk: a leghétköznapiabb mondatokat a „bennszülött” nyelven mondják, a többit angolul, a hivatalos nyelven.

Hacker és Boukoba kimutatják, hogy a librettó időrendisége alakult első sorban a regényhez képest, de a cselekmény Siervával kapcsolatos fő szála kronológailag is koherens maradt.

Az operának világos, egyszerű vonalakkal kell dolgoznia, mert amikor a zene hozzáadódik a szöveghez, az már önmagában éppen elég komplexitást ad.⁸⁸

Eötvös és Hamvai szöveginterpretációjukban áthelyezik a hangsúlyokat, kiejtéseket cselekményszálakat, törölnek több mellékszálakat. Első sorban a regény első, negyedik és ötödik fejezetét használták föl, a közbülső részeket nem. Csak a tragikus cselekményszálra koncentráltak.⁸⁹ A komikus, könnyed vagy erotikus felhangú epizódokat kihúzták. Így például kimaradt Bernarda, az élve, de gondatlan feleség alakja, az érzelmi kicsapongásairól és leépüléséről szóló rész, valamint a Delaura és Sierva közötti szerelem elhaladottabb mozzanatai. Minden *mágikus elemet*, ami Siervával kapcsolatos, felnagyítottak, valamint több ilyen elemet összevontak és kiemeltek. Mágikus elemek a napfogyatkozás, a kutyaharapás vagy Sierva örökké növekvő haja. Az elbeszélés kettőt társítják egymáshoz, a kutya homlokán lévő kerek foltot pedig a napfogyatkozáskor elsötétülő napkoronggal asszociálják; a Purc rendezésben a napkorong és a kolostor köralakú rózsablaka is egymásra vetítődik az első jelenetekben; az Érsek áriájában a templom konduló harangjai és a földrengés zeneileg is összekapcsolódnak. Siervához és az álomhoz társuló minden jelkép végig fontos marad. Kimerítő elemzésre nem vállalkozhatom, csak néhány példát szeretnék hozni a cselekmény

⁸⁶ Erről lásd a dramaturgiai fejezetekben.

⁸⁷ Nigériában és az Antillák egyes részein beszélt szubszaharai nyelv. Zenéje is jelents az afrikai népzenei belül is.

⁸⁸ Eötvös Péter. *Hacker-interjú*, fordítását ld.: Függelék.

⁸⁹ *Boukoba*, 132.

átalakítására.

1a táblázat *Regényszereplők és viszonyaik*⁹⁰

Dulce Olivia
(bolond, rabszolga,
Ygnacio nagy szerelme)

Dona Ollala (†)
Ygnacio első felesége

Don Ygnacio
márki

Bernarda Cabrera, idős (†)
Ygnacio második felesége

egyetlen gyermekük: *Sierva María*

Cayetano Delaura
fiatal pap

Sierva María
de Todos los Angeles

Dominga de Adviento
Sierva fekete nevelője

Don Toribio
Cartagena Érseke

Josefa Miranda
apátni

Martina Laborde
rült apáca

Abrenuncio
orvos

1b táblázat *Operaszereplők és viszonyaik*⁹¹

Don Ygnacio
márki

Dona Ollala
(meghalt feleség)

Dominga
(Sierva fekete nevelője)

Abrenuncio
orvos

SIERVA MARIA

Don Toribio
Cartagena Érseke

Josefa Miranda
apátni

Martina Laborde
rült apáca

Cayetano Delaura
pap, könyvtáros

I.3.3 A regényszöveg átalakítása

Nézzünk két példát egy szöveghely jelenet születésére az első felvonásból, ahol az opera még nagyjából követi a regényt. A 2a jelenet az Érsek monologizáló nagyáriája, melyben elvagyódásáról, a múltó időtől való félelméről és testi törődöttségéről beszél. Igazi indító zene

⁹⁰ Aurore Rivals táblázata alapján. *Rivals*, 156.

⁹¹ A betűk nagyságával jelöltem a szerepek fontosságát, egymáshoz képest és az operában is.

ez, er teljes harang-clusterekkel, melyek a diatonikus hangrendszerben skálaszer en felfelé épülnek. A librettó első változatában ez az áriaszöveg még hosszabb volt, az első felében az Érsek, aki nem Kolumbiában született, a vágyott Salamancáról beszél, elvagyódásáról. A tömörítés szellemében és a konkretizálást megszüntetend , Eötvöst ezt az első , körülbelül egyharmadnyi szövegrészt kihúzta; az általános emberi tartalom, az öregségről, és az idővel való elmélkedés maradt csak meg. A regény eredeti, megfelelő szövegrészletei:

Szörny – mondta a püspök. Minden órában összerázkódnak a beleim,⁹²
mintha földrengés lenne. A márkit⁹³ meglepte ez a mondat, mert egy órával
előtte is ugyanezt gondolta.⁹⁴

Később, a 4. fejezet, 123. oldalán, a Delaurával való beszélgetésben:

De messze vagyunk! – sóhajtott fel.
Mit? –
Saját magunktól – mondta a püspök.

Az áriában (2a szövege) a kettő összeépül egy képpé:

Oh dear. Oh dear. / Each hour rattles me.
The toll of bells / resound inside me
like an earthquake. How far away we are!
Home in Heaven and home in the earth,
between two homes we anchor.⁹⁵

A másik példa, amit a szöveg átalakítására szeretnék hozni, Delaura és az Érsek beszélgetése: az Érsek megbízza a fiatal papot a kislány exorcizálásával.⁹⁶ Ez a 2c osztott jelenet egyik rétege a háromból. A regényben így, párbeszédes formában nem szerepel Delaura megbízása, csak annak indoklása. A kulcsszó: az inspiráció, Eötvösnél is megmarad.

Nem, uram – mondta ki végül [Delaura]. – Nem vagyok alkalmas rá.
Nemcsak, hogy alkalmas vagy – felelte a püspök –,
hanem az is megvan hozzá benned, ami másokból hiányozna:
az inspiráció.⁹⁷

⁹² Ennek a szövegrésznek a jelenetben való elemzését lásd a II. fejezet A latin réteg alfejezetében.

⁹³ Ygnacio.

⁹⁴ Gabriel García Márquez: *A szerelemről és más démonokról*. Székács Vera (ford.). (Budapest: Magvet, 1994):71. A többi idézet szintén ebből a kiadásból való.

⁹⁵ Magyar fordítás: 1. függelék, librettó, 2a jelenet.

⁹⁶ Ez nem azonos azzal az intézményesített exorcizmussal, amit a 8. jelenetben végül elvégeznek.

⁹⁷ Márquez, *op.cit.* 99. (3. rész).

A recitativóban (2c):

Érsek Father Caetano Delaura, it is my pastoral decision
that you exorcise her.

Delaura Father! How can I...? I am not qualified. I am not qualified.

Érsek You'll draw upon your profound learning. And above all,
you have inspiration, my son. Inspiration.

Az inspiráció szóhoz ironikus felhang és egy dallamos, kiemelt kisszeptim-hangköz társul, amely Delaura egyik jellegzetes hangköze lesz.

2. táblázat

Az opera jelenetei	Felhasznált szövegrészletek a regényb l ⁹⁸
1. felvonás Nytány	A cím szavaiból készült kórusrész
1/A	Sierva és Delaura közös álma 4. és 5. fejezet ⁹⁹
1/B	hozzáadott (küls) joruba szöveg és 4.fejezet, 116.
1/C	hozzáadott (küls) joruba szöveg és 2.fejezet, 57.
1/D	1.fejezet: 15., 17., 36.
2/A	4.fejezet: 122.
2/B	dialógus regényen kívüli elemekb l ¹⁰⁰
2/C	3., 1., 2.fejezet: 98., 42., 99., 75., 42., 43.
3/A	Ygnacio áriája, 2.fejezet 50-52.
3/B	1., 2. fejezet, 28., 66., 45.
3/C	küls joruba és latin szöveg (regényen kívüli)
4/A	küls latin szöveg ¹⁰¹ és 3.fejezet 83-84., 87.
4/B	3.fejezet 110.
4/C	5. és 3.fejezet, 181., 104., 110.
5	Sierva és Delaura els találkozása, 4. és 5. fejezet
6	Delaura monológja, 3. és 4. fejezet (+ kitalált motívum), Garcilaso de Vega-szonettészlet
2. felvonás Prológus	Álom - (Sierva-kórus)
7/A	Delaura vallomása az Érseknek; kitalált párbeszéd ¹⁰² + 3., 4., 5.fejezet
7/B	Sierva áriája, álom felidézése, párbeszéd Martinával; 5.fejezet
7/C	Sierva és Delaura 2. találk., szerelmi kett s; Garcilaso da Vega-szonettészlet, kitalált párbeszéd

98 Boukobza táblázatának felhasználásával. *Boukobza*, 165.

99 Hamvai, a regényb l szerepl álm motívumaiból.

100 Hamvai.

101 Latin nyelv reggeli ima: *tercia*.

102 Hamvai.

7/D	Josefa belépése, Sierva hajának levágása, Apácák belépése; kitalált párbeszéd
8/A	Apácák kórusa; külső latin szöveg
8/B	Ördög-zási ceremónia 1.; 5. fejezet+külső latin sz.+kitalált párbeszéd
8/C	Josefa nagyárája: kitalált szöveg
8/D	Ördög-zási ceremónia vége, teljes felfordulás; külső latin szöveg ¹⁰³
9/A	Sierva María halála; da Vega-sonett-részlet; kitalált szöveg
9/B	Dominga siratója; kitalált szöveg

A regény öt részre tagolódik. Az első rész a bevezető, a második és harmadik rész Don Ygnacio házát, életvitelét és Bernardával közös életüket ábrázolja. E rész foglalkozik részletesebben Sierva gyerekkorával is és a kolostorba kerülést megelőző rövid időszakkal, amikor is a különféle doktorok és sarlatánok félrekezelik őt. Don Ygnacio hezitálását és a kislány sorsával kapcsolatos rossz döntését is itt írja le a regény, amely következményeképpen Ygnacio végül beviszi lányát a kolostorba. A harmadik részben kerül előtérbe a kolostori élet, Sierva odaérkezésekor és azután. A negyedik és ötödik rész pedig Delaura és Sierva kapcsolatára fókuszál és a tragikus végkifejletet ábrázolja. A librettó szövege jócskán tartalmaz kitalált párbeszédet, de ezeknek elemei többségükben a regény lírai és szövegi anyagából származnak.

A legtöbb húzás tehát a regény első librettóváltozattá való átdolgozása során készült. A regény tartalmának több, mint a felét kirostálták a szerzők. Mellékesebb cselekményszálak: Ygnacio első élete, Dulce Olivíához, a bolond lányhoz való kölcsönös vonzódása, a második feleség, Bernarda Cabrera alakja és élete, viszonya az abesszín rabszolgával, majd testi-lelki tönkremenése; az idősebb pap alakja, aki váratlanul meghal, amikor megpróbálja Siervát kimenteni a kolostorból (így tehát megint egy Sierva irányában jóindulatú figura esik ki); valamint a Sierva és Delaura kapcsolat alakulását érintő folytatás teljesen kimaradnak.

Néhány fontos epizód is ki lett húzva: például, amikor Sierva Mariáról a kolostorban portrét festenek és Delaura gyönyörködik benne, a látogatás az alkirálynál, avagy Ygnacio és Sierva viszonyából az a rész, amikor Ygnacio zenére taníttatja a kislányt és később ugyan, de megismerteti a keresztény kultúrával. A harmadik regényfejezet eleje is kimaradt, egy színes-szürreális rész, amikor Sierva csodás jelekkel megbabonázza a kolostort. Ezt zeneileg azért az egyházi jelenetsort kezdő 4a jelenet részben érzékelteti, ahol Sierva csicsérgő madár-énekével elbűvöli az apácákat, de még a komoly Josefát is, és az apácákat teljesen

103 Az exorcizmus kánoni szövege és különböző imarészletek.

megbabonázza.

Eötvös említést tesz egy olyan elhagyott jelenetről is,¹⁰⁴ amellyel kapcsolatban sokáig hezitáltak, meg rizzék-e. Ez az a jelenet, ahol az Ygnacio, Delaura és Abrenuncio az Érsek elé járultak volna, hogy közösen kérjenek kegyelmet Siervának, vagyis hogy az ördög zésről lebeszéljék. Ebben a megközelítésben egyébként máris jobban feltűnik, hogy Abrenuncio is tehetett volna valamit Sierváért, de nem tett; a harmadik felnőtt férfi, aki Sierva környezetében, foglalkoztatja ugyan Sierva sorsa, el is bűvöl a kislány naiv bája, de persze nem hagyja magát elragadtatni, mert Delaurával ellentétben, higgadt ember, és csak bölcsen kommentálja az eseményeket.¹⁰⁵ Három férfi is kiállhatna Sierváért: az apja, az orvosa és az imádója, de egyikük sem teszi. Eötvösnél tulajdonképpen még Josefa apát is az ördög zésével szembe állítva nem úgy, mint a regényben. S végül az idős Érsek nyeri meg a játszmát. A hatalma látszólag: az érseki teljes hangszerelés szimbolikáját az Érsek jelenetiben az egyház társadalmi erejével megtévezve elég a kegyetlen ördög zés véghezviteléhez. Ezt a chemnitz-i rendezés érzékeltette a legtisztábban.

104 Beszélgetés Eötvös Péterrel otthonában, 2013 február.

105 Abrenuncio kommentátori szerepéről lásd a II.fejezetben.

3. táblázat *Áthelyezett és kihagyott szövegrészek*¹⁰⁶

regény része	operai el fordulás (jelenet)	felhasznált cselekmény	kihagyott cselekmény
A cím szavai	Ouverture Prologue 2. felv. elejének kezd mottója		
márquezi El szó	kihagyva	<i>Eötvöst f inspirációs momentum a hosszú, vörös hajzuhatag (ld. róka-asszony szimbóluma)</i>	a regény létrejöttének kiindulópontját meséli el (a kolostor-rom feltárása, 33 méteres hajzuhatag)
1. fejezet	1d 2c 3b	rabszolgák tánca a halott anya említése	a város leírásarabszolgavásár Bernarda alakja Sagunta-epizód
2. fejezet	1c 2c	Sierva anyjának említése (Dona Olalla meghalt - összevonás) Sierva születésének felidézése (rituálé)	Ygnacio márki múltja (családja, els házasság, Dona Olalla alakja) Sierva születése
3. fejezet	2c 4a 4b 4c 6 7a	<i>a legjobban meg rzött fejezet</i>	
4. fejezet	1a 1b 2a 6 7a (3a) 7a	 Delaura admirációja (Sierva el tt, magában) Ygn. félelme beépítve Abren. monológja (mottó) teljesen kimaradt (esetleges utólagos toldás tárgya lehet)	az alkirály látogatása az ördög zést megel z tisztítókúra Delaura múltja (12 évesen) Sierva lefestése Bernarda-epizód; Ygnacio félelme Delaura és Abrenuncio beszélgetése (jelent s pedig, a két m velt ember találkozása!) Abrenuncio, Ygancio és Delaura látogatása az érseknél(!)
5. fejezet	1a 4c 6		Delaura penitenciája éjszakai látogatások Siervánál

¹⁰⁶ Boukobza táblázata alapján, azt kiegészítve. *Boukobza*, 166.

	7a 7b 7c 8b 9a	Sierva halála	a regényben más
(5.fejezet)	8a, 8c 9a 9b	Ördög zési jel. Sierva haldoklása Dominga siratója	csak említésszinten szerepel nem szerepel nem szerepel

I.3.4. A librettó átdolgozásai

A első és a második librettóváltozat között a fő különbség: rövidülés és jelenetsorrend-átalakítás, valamint az egyes jelenet-vágatok újszerű egymáshoz társítása, illetve új jelenet-vágatok létrehozása az osztott/szimultán jelenetek esetében. Az osztott jelenetek már az első két librettóváltozatban is szerepeltek, ám más osztásokkal és társításokkal, mint a végleges verzióban.

A strasbourgi műsorfüzetben jelent meg az, a dramaturgra nézve nem túl hízelgő állítás, hogy Hamvai első librettóváltozata felért volna Donizetti-korabeli klasszikus szöveggönyvvvel. Ez így nem igaz; három librettóverzió készült, az elsőben ténylegesen merevebben osztotta fel a dramaturg az anyagot áriákra és recitatívókra, de azután sokszori átíráson ment keresztül a szöveg, és a közös munka tárgyát már a 2a librettóverzió képezte, amely átalakítás után az operaszöveg végleges szövegverzióját adja. A szereplők viszonyrendszere és jellemfejlődése itt már jelentős mértékben módosult mind a regényhez, mint az első két librettóverzióhoz képest.

Milyen fő különbségeket lehet felfedezni a két librettóváltozatban? Először is, *szöveghúzások* voltak szükségesek, másodsorban pedig a *kronológia* változott meg. Eötvös Általában egy-egy összefüggő szövegrészt, jelenetrészletet húz ki, nem egyes sorokat. Csak a lényegi információ, vagyis az áriában is jól használható, tömörített, képszerű szövegrész marad meg. A húzások az 1. felvonásban nem változtatják meg a szereplők jellemét vagy beszédét, a 2. felvonásban viszont igen. Kimaradt Sierva felöltöztetése szép ruhába a kolostorba való elindulás előtt a Hilsdorf-rendezésben azért a színpadon megvalósul, csak zene és párbeszéd nélkül, Ygnacio, az apja búcsúja Siervától és ígérete, hogy minden jó lesz. A glyndebourne-i operaszínpadon Sierva ennél rögtön sokkal kiszolgáltatottabbnak tűnik: hálóiingszerű rövid fehér ruhát visel már az 1. 3. jelenetekben is. A Hilsdorf-rendezésben csak a kolostorba való belépéskor kap rabcsuhát, a 4a-ban, és ezt utána végig viseli.

Harmadsorban pedig a jelenetek *bels felépítése és osztási pontjai* is változtak. Hamvainál librettóverziójában több jelenet van, ezek hosszabbak, és tagolásuk¹⁰⁷ sem igazán operai, inkább színházszerű. Az azonos helyszínek alapján tagolja például darab közepét (5. jelenet), nem pedig a szereplők szempontja szerint.

Vegyünk egy példát: a Hamvai-librettóváltozat 6. jelenete jóval hosszabb, mint eötvösi megfelelője, az 5. jelenet. Az Hamvai *2a librettóváltozat* 6. jelenetében összekeveredik Martina monológja (a későbbi Martina-ária, 4c), az első nagy Sierva Delaura jelenet (a későbbi 5.), több részre bontva, és ide kapcsolódik még Ygnacio és Abrenuncio mentési kísérlete, vagyis a látogatás az Érseknél, amely később nyomtalanul eltűnt az operalibrettóból. Sőt, még a 6. jelenetbe tartozik Delaura Sierváról szóló álma is, amit Eötvös, ügyesen, az Sierva-Delaura jelenetbe nem rak bele, túl sok és hosszú lenne egyszerre. Ehelyett az álmot külön, a 7a jelenetbe helyezi, körülbelül 10 perccel és egy felvonásközi szünettel későbbre. Így aztán Delaurából nem kapunk meg minden aspektust egyszerre; jelenetekre tagolva, adagolva ismerjük meg az érzéseit. Összegezve: a Hamvai-féle 6. jelenetből négy különböző jelenet lesz (sic!), melyek időben is szétszóródnak: sorrendjük: 4b, 5, 7a és végül a 6. A regényhez egyébként egyik librettóváltozat sem hasonlít, mert ott a Delaura-álom még azelőtt megtörténik, mielőtt a fiatal pap életében először meglátná Siervát, az operában pedig a lírai-vallomások álom már a szerelmi vágyakozás után következik be. Delaura krízisének felvonást záró jelenetété tétele pedig dramaturgiailag jól működik, ezért a zeneszerző választás.

Az alábbi táblázatban hat oszlopot helyeztem egymás mellé, de valójában két librettóverziót hasonlítottam benne össze, így ez rövid magyarázatra szorul.

Az első oszlopban a *2a librettóverzió* jeleneinek sorrendjét jelöltem, közvetlenül a mellette lévő oszlopban pedig azt a helyet, ahová a jelenetek kerültek a szétbontás vagy adott esetben az egymás mellé helyezés után az operában. Majd a *2a librettóverzió* cselekményét két külön oszlopban jelölve írom le, mivel Hamvainál is jelölve van két sík a szimultánjeleneteknél. Sőt, nála sokszor megszakad a síma jelenet, szimultánná válik, majd újra csak egy sík lesz, és azután újból osztás következik – ezt vertikálisan, egy táblázatban nem is lehetett pontosan megjeleníteni. Az ötödik oszlop az opera végleges jelenetsorrendjét mutatja, tehát a kihagyott részek nélkülít, és az opera végleges cselekményét, a végső librettóverzióét. A táblázat csak az első felvonást tartalmazza részletesen, a második felvonásban ugyanis oly mértékben átalakult minden, hogy ezt még nehezebb lett volna ábrázolni.

107 A párbeszédtagolás és a részjelenetek egymáshoz való illesztése.

4. táblázat A két librettóverzió összehasonlítása

Jel.ét száma (2.librettó verzió)	Végleges szám a az operában	2. librettóverzió cselekménye		Opera jelenet-sorrend	Opera cselekménye
1	2a	Sierva a piacon, rabszolgával, kutyaharapás.		Evokáció, 1a	Sierva+ kórus cím első fele Sierva-álom-szavai
2	1c	Sierva születésnap ünnepsége a háznál, <u>Dominga szólója</u> , Sierva elájul.		1b	osztott jelenet: <ul style="list-style-type: none"> Sierva a piacon, kutyaharapás. Érseki, Delaura a palotában Ygnacio házában a rabszolgák
2a 2b (szimultán!)	1d 1b 1d	Dominga megitatja, Sierva elmeséli a kutyaharapást. Ygn.belép, nyaklánc-eltétel kísérlet	Napfogyatkozás kezdődik, beszélgetés, Érsek Delaura	1c 1d	Sierva születésnap ünnepsége a háznál, <u>Dominga szólója</u>, Sierva elájul. Dominga megitatja, Sierva elmeséli a kutyaharapást. Ygn.belép, nyaklánc-eltételi kísérlet
3	2a 2b	<u>Érsek áriája</u> (harangozás, elmúlás) Recit. Sierváról (démoni jel)	Érsek Delaura +Josefa	2a 2b	<u>Érsek áriája</u> (harangozás, elmúlás) Recit. Sierváról (démoni jel)
4 4a (szimultán!) 4 folyt. 4b	2c 3a 3b nincs 3b	Ygnacio, Dominga <u>orvosi vizsgálat</u> Abrenuncio Sierva a harapásról (Dominga: anyja kéne neki) Ygnacio áriája Abrenuncio áriája Dominga felöltözteti Siervát, Ygn. ott van Abrenuncio belép, Y-A beszélgetés		2c 3a 3b	osztott jelenet: <ul style="list-style-type: none"> Ygnacio, Dominga, a kutyaharapásról orvosi vizsgálat, Abrenuncio <u>Sierva</u> Dominga, Abrenuncio, Delaura 3 egyidejű monológ Érsek, Delaura: Delaura megbízása Abrenuncio, Sierva, Dominga, Ygnacio: a kutyaharapásról, a sebről Ygnacio áriája Abrenuncio áriája

I.3.5. Szereplők viszonyrendszerei a regénytől az operáig

Eötvös szereplői a *Love and Other Demons*-ban éppúgy, mint más operáiban életükkel elégedetlen, valamiben hiányt szenved, boldogtalan emberek. Az elvagyódás már a *Három n* vérben is jelen volt, még fokozottabb módon. Ugyanakkor García Márquez regényében is megtaláljuk a nyomait annak a nosztalgiának és melankóliának, amit az opera alaphangulatával ragad meg.

A *Love...* szereplői közül egyik sem találja a helyét a társadalmi elvárások közt, s ezek korlátaiból próbál kilépni a hallucinációk, álmok által, vagy a szerelem reményét táplálva, intenzív benső világot hozva létre.¹⁰⁸ Abrenuncio, a doktor is keresi az élete célját, az Érsek¹⁰⁹ sem boldog. Delaura mindaddig boldognak hiszi magát, míg nem találkozik a sorsát eldöntő nagy szenvedéllyel, amely eddig kimaradt nem csak az életéből, a látóköréből is; a találkozás után azonban az élete is tragikusan alakul az operából ez is kimarad, éppúgy, mint Ygnacio utóélete.

A szereplők passzivitása is meglepő. Senki nem próbál meg tiltakozni a kialakult helyzet ellen: Ygnacio a biztos halált jelentő kolostorba küldi lányát, igaz, anélkül, hogy ezt tudná; Delaura szerelménél erősebb a megfelelési kényszere és a hite; az Érsek csak hatalmát gyakorolja; az Eötvösnél kissé mártírrá váló Josefa már túl készen vállalkozna Sierva megmentésére.¹¹⁰ Domingának nincs hatalma a történések befolyásolására, a Siervát legjobban szerető ember ugyanis: rabszolga.¹¹¹ A szereplők valójában bábok, nem képesek befolyásolni saját sorsukat.

I.3.5.1. Delaura és Sierva

A regényben szerepel az a feltételezés, miszerint Caetano Delaura atya, az Érsek könyvtárosa valójában annak törvénytelen fia lenne. Purc rete rendezése ki is erősíti ezt az elképzelést. Caetano mivelt és okos pap, azonban nem elég bátor és határozott ahhoz, hogy Siervát megismerve ki tudjon lépni korábbi szerepköréből.

A regényben fokozatosan szerelemmé alakuló kapcsolat az operában csak jelzésszerűen van ábrázolva. Több találkozás során alakul ki a vonzalom, több hét telik el a

108 Grabócz Márta. In: U. (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. (Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012): borító.

109 Márqueznél Don Toribio nem érsek, hanem püspök.

110 Egy ismerőssel való beszélgetésben, aki nem ismerte az operát, felmerült a kérdés, mi ennek az oka. Beszélgetőpartnerem azt gondolta, talán épp Delaurába szerelmes titkon Josefa, és ezért akarja átvállalni Sierva démonjait.

111 Ha megvalósult volna az a hármass jelenet, amelyet végül is kihagytak, melyben Abrenuncio, Delaura és Ygnacio megkérdeli az Érseket, hogy kegyelmezzen Siervának, nem így lenne: akkor láttunk volna némi aktivitást is Sierva megmentésének ügyében.

kislány zárdába kerülése és halála között. Az operában mindez a három nap tér-idő egységébe belefér, s csak a plasztikusan megjelenített álmok beékelése tördeli fel csak a folyamatot. Az álmoknak külön időbeliségük van. De itt a cselekmény ritmusa mindenképpen gyorsabb és iránya is koncentráltabb: García Márquez két fejezeten keresztül mellékvágányokon csavarog és csak a regény 4. 5. fejezeteiben kerül sor a pap és a kislány kapcsolatának részletes elmesélésére.

Az operában, a regénnyel ellentétben nincsenek benne Delaura annak érdekében tett erőfeszítései, hogy a kislányhoz bejusson, illetve, hogy őt kimentse, megkérve a kezét. S nincs benne Sierva María ellenszenve a pap iránt az első találkozásoknál, pedig a regényben, amikor Delaura először leoldja Sierva szíjait, amelyekkel a kislány ágyhoz van kötözve, nekitámad, összeharapja, -karmolja (5. rész, 158. o.). Az operában ennek az 5. jelenet vége felel meg, amikor Siervából kitörnek a démonok, és elektronikusan szimulált mélyhang-effektus hozzáadásával 'démoni' hangon szólal meg, elutasítva Delaura szeretetteljes közeledését.

A regényben Delaura még azelőtt álmodik a kislányról, mielőtt személyesen is megismerné őt (4. rész, 97. o.). Az operában viszont már első találkozásuk után álmodik vele. A regényben a fokozatos közeledés, a találkozások sora meg van írva Sierva María és Delaura között, végül az operában ebből csak két hosszabb jelenet marad meg.

I.3.5.2. Martina és Sierva

Az operában egy nagyobb közös jelenetük van, ahol Martina ellenséges Siervával: az egyik rendezésben kést szegez a nyakának, a másikban csak Sierva van megijedve Martina hiszterikus kiáltásaitól, amelyekkel szökésre biztatja őt: „*Escape, escape!...*”

A regény ennél sokkal árnyaltabb képet fest az „*rült apácáról*”: olyan szuggesztív egyéniségnek festi le, aki ott kettős természet: időnként jó, máskor gonosz; Siervával szemben segítő szándékú, de veszélyes is. Martina varrni, hímezni tanítja Siervát, aki a jelenlétében szelíd, kezes lesz, jó tanítványnak bizonyul. Eötvös az opera szövegében nem említi, hogy Sierva tiorbázni tanult, apja, Don Ygnacio tanította, pedig akár esetleg ez lehetett volna még egy hozzáadott zenei sík is. Martina a regényben az ördög zést megelızıen és aközben is vigasztalja Siervát, ez az operában nem történik meg. Ehelyett az opera 7d. jelenetében Josefa Martinára bízva a kislány hajának a levágását, ami egy jelképes gesztus, az ördög zésre felkészít, rituális cselekedet. S a velük kapcsolatos legfontosabb elhagyott mellékszál: a regényben Martina sikeresen megszökik a kolostorból a Delaura által

használt, Sierva cellájához vezet földalatti alagúton keresztül, az operában ezzel szemben Martina vágyott szökése nem valósul meg.

I.3.5.3. Ygnacio és Sierva

Sierva félvér nemesi gyermek, aki egy kevert társadalomba születik. Nehéz gyermekkor jut neki. Azt a kultúrát, amit a legjobban ismer mind gyakorlati, mind vallási szempontból a karibi fekete rabszolgák nyelvét és vallását a hatalommal bíró keresztény kultúra nem ismeri el, s ezért Siervát magát sem fogadják el. De Ygnacio a fő oka annak, hogy Sierva így nevelkedik.

A regényben egy hosszabb passzus szól arról, hogy Don Ygnacio, az apa a doktor szavai hatására realizálja, hogy eddig nem foglalkozott a lányával és (sajnos, már csak a fatális kutyaharapás után) elkezd törődni vele: megismerteti őt az európai kultúrával, amit ő elzártan nőtt föl, örömet próbál szerezni neki, ahogy Abrenuncio tanácsolta.¹¹² Játékokkal halmozza el, tiorbát vesz neki, csembalóra taníttatja, s őt eljár vele vásári multságokba is. Mindez azonban az operába már nem kerül át. Ygnacio karaktere itt már szegényesebb és sarkítottabb: csak azt az Ygnaciót látjuk, aki megdöbben, amikor meglátja lánya nyakában a pogány nyakláncokat, le akarja őket venni; nem fogja fel ezek jelentőségét, erőszakkal rá akar kényszeríteni egy idegen kultúrát, és láthatólag hidegen viszonyul a saját lányához az 1d jelenet akkordjai, harmóniai anyaga legalábbis ezt bizonyítják. Természetesen, Ygnacio viselkedésének zenepszichológiai indoklását is megadja az opera, később, a 3a jelenetben, az apa nagyáriájában.

I.3.6. Elidegenítés

Eötvös mintha törekedne a Márquez-regény egységesítésére, hangszínen és cselekményben egyaránt. Már a *Három nővér* című operánál megfigyelhető volt egy ilyen egységesítő, elvonatkoztató, távolságot tartó színpadi-rendezői, zeneszerzői attitűd. A Márquez által színekkel, illatokkal, hangulatokkal leírt, idézetekkel és barokkos körmondatokkal szinte megfestett világokat itt egységes keretbe illeszti a zeneszerző, és nem enged minket érzelmileg túl közel a fő szereplő figurájához. Az áldozattal iránt érzett részvét megszületik ugyan bennünk, különösen az első konfrontációt bemutató 1c és 3b jelenetekben és természetesen az opera végére, de mivel Sierva érzéseit nem fejezi ki igazán romantikus módon a zene, így a márquezi fő töltés, a regény érzéki világa elhalványul, kitisztul,

¹¹² Az operában lásd Abrenuncio áriáját, 3b.

átsz r dik egy hangzsfüggönyön.¹¹³

Ez tudatos kompozitórikus választás kérdése is. Eötvös összegz -elidegenít attit djének zenetörténeti el zményeit például a brechti-weilli operákban,¹¹⁴ vagy Stravinsky klasszicizáló *The Rake's Progress*-jében is megtalálhatjuk, illetve egyes Britten-m veknél. Eötvös az epikus színház iránti vonzódása és a keleti filozófiák hatása életm vében mind okok és adalékok lehetnek.

Radikális, zenedramaturgiai-kompozitórikus döntések, átalakítás és elidegenítés szempontjából az *Angels in America* és a *Három n vér* tehát el kép. De úgy érzem, az utóbbinál más az alaphang, mint Márqueznél: tágasabb, szell sebb a történet, Csehov drámája nem a történet érzéki aspektusára koncentrál, képekkel nem annyira telített; a drámaszöveg több teret hagy, több lélegzetvételt, több szubjektivitást. Az *Angels in Americában* is megállapítható az objektivizáló zeneszerz i szándék, mégis az a m számomra nagyon személyes és teljességgel átélhet talán amiatt, hogy sok benne a könnyedség, az irónia, a humor.

Tallián Tibor Stravinsky a *The Rake's Progress*-jér l írja: a zeneszerz a színpadi zene objektivitását szembeállítja a szubjektum szenvedésével, a „nincs-menekvés érzetét keltve.”¹¹⁵ Eötvös módszere lényegében hasonló ehhez: elidegeníti a történetet. De nála az objektivitást adó keretet nem a klasszicizáló zenei anyag és kisformák adják, hanem az egységes hang- és akkordrendszer, els sorban a zenekari anyagban. Stravinskyéhoz hasonlóan, az operájában is több olyan alkalmi, beágyazott zenerészlet és stílusréteg van, amely jelzsként funkcionál és a jelenhez képest egy másik síkot hoz létre, például Ygnacio áriájában, vagy Sierva rituális jeleneteiben az 1. felvonásban. Nem a teljes, romantikus, Verdi módjára érzelmeket megmutató, feler sít belehelyezkedés, hanem a 'h vös részvét' hangja szólal meg a szerelmi jelenetekben (5., 7b) és szinte mindig, amikor Sierváról van szó.

Zeneileg: a fluid, áttetsz hangzsképet a zeneszerz tipikus hangközeib l felépített akusztikus hangköztornyai, a kvártok, kvintek és tritónuszok oszlopai szolgálják. Az opera hangközkészlete ezt a h vös, tiszta hangzást részesíti el nyben az akusztikus felhangsorra épül akkordok választása révén. Id nként megenged ez a zenei nyelv érzelmi kitöréseket is, de szinte mindig negatívakat, és legtöbbször a szuggesztív, a szöveg jelentését kibontó

113 Leglágabb hangzása egyébként az afrikai jeleneteknek van, például az 1c-nek; lásd err l a 2. fejezet végének összegzéseit.

114 A brechti színházfelfogás nem áll messze Eötvöst l ezt az *Angels in America* és a *Le Balcon* szövegválasztásai is bizonyították. Bertold Brecht dramaturgiájában a szó az els dleges, de a zene sem válik másodlagos; ami a legfontosabb, aminek érdekében minden történik, az a cselekmény azonnali felfogása. Brecht a katarzist a néz nek a látottakhoz való tudatos viszonyulásává alakítja, vagyis: az elidegenítés aktív, kritikai néz i-hallgatói hozzáállásává.

115 Tallián Tibor: „Az aranyifjú útja. *The Rake's Progress*.” In: *Miért szép századunk operája?* (Budapest: Gondolat, 1979): 383–414. 399.

énekszólam énekbeszéd-faktúrái generálják ket, ritkábban a zenekar saját harmóniai vagy tematikus anyaga. Kivétel is akad, Delauránál (5. jelenet közepe, és a 6. jelenet), illetve a közjátékok esetében: ugyanaz a démonikus-vad *Interlude*-zene tombol a 5. jelenet végén és 7a után. Mégis: a zenekar szerepe legtöbbször kísér, a szólisták érzelmi kilengéseikhez bázist biztosító.

Eötvös tehát ezüstös színekkel áttört zenét társít Garcíá Márquez elementáris, forró, személyes hangú történetéhez. Felmerülhet a kérdés, megtalálta-e a szükséges egyensúlyt e két attitűd között, zenéje nem túl hűvös-e? Vagy talán épp ez a cizellált, mesteri tisztasággal kidolgozott zene ellenpontoszza a történet hevültségét? A kékes-hideg színkeret ad formát, operaként értelmezhető s rítettséget a szenvedélyes, Márqueznél még fantasztikus, kusza, zabolátlan történetnek?

Formai szempontból nézve meglehetősen változatos ez az opera. A zeneszerző klasszicizáló és modernebb elemeket is alkalmaz benne, vegyíti a nála tipikus, fényes-éles, összehatásában mégis sokszor lírai hangzásokat a dinamikusabb részekkel. A két végpont között, a tárgyilagos hűvösség és a narrációé és a szereplők forrongó bensővilága, szubjektív valóságuk között ingázik a darabban, mégis inkább az első egy z. Lehetne vitatkozni még azon is, mennyire is sikerült megvalósítani operai környezetben Márquez mágikus realizmusát. Az időszürreális kezelése tekintetében mindenképp. Nyelvi tekintetben is, de másképpen, mint ahogy az a regényben van.

A hangulatok visszaadása és a szereplők jellemének bemutatásának tekintetében viszont kérdések merülhetnek fel. Mivel a bemutató kritikái is vegyesen értékelték a művet, s csak a Hilsdorf-rendezésben kapott egyöntetűen pozitív visszajelzéseket, úgy gondolom, hogy itt különösen fontos, hogy a rendezés összhangban álljon a zeneszerzői elképzeléssel, és nemcsak, hogy színpadilag megvalósítsa, hanem képi hatásában, de legfőképpen érzelmileg kiegészítse vagy ellenpontoszza azt.

Ha a zeneszerző a saját dramaturgiai igényeinek meg akart felelni, a librettóátalakítások, a húzások révén olyan döntésekre kényszerült, amelyeknek az lett a következménye, hogy a szereplők érzelmi fejlődésének kibontására nem maradt elég idő és tér az operában. Sierva, Delaura, Martina, Ygnacio és lényegében az összes szereplő mind álló jellemek, különböző oldalait csak a zene néhány mozzanata érzékelteti tudatosan. Egyedül Delaura és Sierva tesz meg némi személyiségfejlődést: az előbbi gyereklányból épphogy kezd nővé válni, amikor női kibontakozásnak útját állja a halálát okozó sorscsapás, a durva exorcizmus; az opera elején még komoly, lelkiismeretes, „könyvmoly” Delaura pedig elindul egy úton, ami végletesen megváltoztatja jellemét. Az operában a jellemfejlődéssel szemben az összegző egyívás, a lírai-meditatív, állóképszerű, álomszerű jelleg emelkedik ki.

I.4. Hiedelemrendszerek

I.4.1. Az exorcizmus

A démoni megszállottság fogalma az ókortól kezdve ismeretes volt a si, pogány kultúrkörökben éppúgy, mint a keresztény kultúrában. A katolikus egyház a középkor óta alkalmazott exorcizmust, gyakran vallási okokra hivatkozva, de sokszor politikai színezettel is. Még ma is el forduló szertartás ez,¹¹⁶ amely látványosan kegyetlen mivolta miatt jó operatéma.

A katolikus egyházi ceremónia megismeréséhez a zeneszerz különböz forrásokra támaszkodhatott: írott egyházi forrásokra és az egyházi személyek révén átadott személyes tapasztalatokra. Eötvös megemlíti, hogy bár szeretett volna, nem sikerült els kézb l informálódnia az ördög zésr l, mivel az egyházi titok és az err l megkérdezett pap az utolsó pillanatban megtagadta a nyilatkozatot. E momentum még jobban meger sítette a zeneszerz alapvet en sarkított, negatív elképzelését a katolikus egyházzal. Mind a mai napig kényes téma tehát az ördög zés, annak indokoltsága és a szertartás lefolyása egyaránt.

A római katolikus dogmatika szerint az *exorcizmus* egy szertartás, de nem szentség, ellentétben a keresztséggel vagy a gyónással. A szentségekt l eltér en, az exorcizmus „feddhetetlensége és hatékonysága” nem függ egy megszabott formula szigorú követését l vagy el írt cselekedetek meghatározott sorrendjét l. A hatékonysága két elemt l függ: az egyházi hatóságoktól származó érvényes felhatalmazástól és az exorcista hitét l. [...] A katolikus ördög zés még mindig az egyik legszigorúbb és legszervezettebb szertartás az összes létez ördög z rituálék között. A katolikus egyház kánonjoga alapján csak felszentelt pap (vagy magasabb prelátus) végezhet ünnepélyes, más néven „nagy” exorcizmust, [...] és csak alapos orvosi vizsgálatot követ en, hogy kizárják a mentális betegségek lehet ségét.

*A Római Rituálé felsorolja azokat a jeleket, amelyek démoni megszállottságra utalhatnak: a megszállott személy általa nem ismert idegen vagy si nyelveket beszél*¹¹⁷ [...]. Az ördög zést különösen veszélyes spirituális m veletnek tekintik. A szertartás elfogadja, hogy a megszállott személyeknek is van szabad akarata, még ha a démon kontroll alatt is tartja a fizikai testet,¹¹⁸ és megzavarja a rituálét.¹¹⁹

Az Eötvös-operában jó és rossz harcaként van beállítva az exorcista és „áldozatának” viszonya.

¹¹⁶ Eötvös említi, hogy II. János Pál pápa is végzett exorcizmust. *Hacker-interjú*, 91.

¹¹⁷ Többek között ezt a jelet hozza fel az Érsek Sierva exorcizálásának érdekében.

¹¹⁸ Ezt inkább Josefa nagyárijában figyelhetjük meg.

¹¹⁹ Wikipédia, *római katolicizmus* címszó. 2011.12.08.

I.4.2. Egyházkritika

Eötvöst er sen foglalkoztatja a rossz és a jó küzdelme nem vallási, hanem metafizikus értelemben. Végső soron a *Le Balcon* című operája is erről szól, ott is a viszonyítási pont változtatásával láttatta az ítélet, minden ítélkezés véletlenszerűségét a genet-i drámaszöveg segítségével. A *Le Balcon* klérus-ellenessége csupa ironia és játék, zeneileg-stilárisan is, ami egészen a szarkazmusig megy el. Talán szárazabb a zene is ez, mint a *Love and Other Demons*-é vagy az *Angels*-é.¹²⁰ Ez utóbbinál, a könnyed hangvétele ellenére megfogalmazódik egy átfogó társadalom- és valláskritika.¹²¹ Ott is megjelenik a vallásellenesség, de ironiába, játékosságba burkolva, így például az operát záró nagy tutti-jelenetben, ahol az Angyalok elhízott bürokratakként terpeszkednek nyugágyaikban, és semmit sem fognak föl a földi világból.

De a *Love...*, az ötvös két másik művel ellentétben aktuálpolitikai tartalommal nem rendelkezik, hacsak az önkényesség, a vallási elvakultság elítélését nem tekintjük annak. Márquez regényét lehet a mindenkori hatalmi rendszer elleni kritikának is venni, talán ezért is volt érdemes az operai áttétel során kihelyezni a konkrét környezetből. A darab nyelve önkényes, játékos de baljós, vérmes is. A zeneszerző így vall erről:

Nem vagyok sem vallásos, sem politikus alkat, mert úgy érzem, hogy azáltal beszélné a rálátásom a dolgokra. Megfigyelő típus vagyok, ami elengedhetetlen az „anyaggyűjtéshez.”¹²²

A *Love and Other Demons* komoly opera, s ennek megfelelően sokkal több hidegség, tartás, áttetszőség van benne, mint például az *Angels in Americában*. Mindez a drámai hatást fokozza, de számomra nehezebben megközelíthetővé teszi a művet. Pontosabban: a mű nem enged magához közel. Nem engedi meg a teljes beleélést, hiszen az ördög-zés-jelenet megkomponált kegyetlenségével nem lehet azonosulni, azon csak kívül maradni lehet érzelmileg, ha el akarjuk viselni. Márquez regényében egy olyan filozófiai problémát vet fel, melyről korábbi műveiben nem beszélt: a karibi ország általa gúnnyal skolasztikus szellemiségnek nevezett vallásosságát, és ennek ellentétét: démon-hitét. Ez a konfliktus tulajdonképpen a regény titkos vezérfonala. A mű szövege tele van meglepő vallási idézetekkel, például Aquinói Szent Tamás tollából, aki azt állítja, hogy az emberi haj nem

120 Az eötvösi úgynevezett zenei szárazság/nedvesség fogalmával élve. Szitha Tünde: „A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, mint... Eötvös Péter Kurtág György I.” *Muzsika* 54.évf./11 (2011/11): 36–37.

121 Az *Angels in Americában* az Aids és a homoszexualitás megjelenítése mégsem taszító, a darab fanyar humora is szórakoztató.

122 Eötvös Péter. „Settled in the present. Judit Rácz in Conversation with Peter Eötvös.” Tim Wilkinson (ford.) *The New Hungarian Quarterly* (2008/192):56–70. Uaz. kézirat, magyar nyelvű nyersverzióban: „Beszélgetés Eötvös Péterrel” címmel.

támad föl, utalva a haj testiségére. Ezzel a vallásos szemlélettel vagy fanatizmussal számol le a sorok közt Márquez a regény során.¹²³ Eötvös saját állásfoglalásában ezt nyíltan meg is jeleníti. A vele készített interjúban említi: enyhe kárörömmel képzelte el, ahogyan Sierva, hat méter hosszú hajával szaladgál, ugrál az apácák közt, énekel és a katedrális szinte összedől.¹²⁴ Tulajdonképpen azt is mondhatjuk: *csak Eötvösnél lesz ilyen nyíltan a valláskritika a m vezérfonala, a szerelem-ábrázolás helyett.*

Az eötvösi gondolkodásmód másik általános jellegzetessége, eklektizmusa mellett, vagy inkább szellemi nyitottsága eredményeképp társadalmi érzékenysége. Pszichológiai kifejezéssel élve: *borderline*-helyzetek és -személyiségek iránti fogékonysága. A *Le Balcon*, az *Angels*, a *Love and Other Demons*: *borderline*-operák. Előző disszertációmban ezt úgy jellemeztem: a kevert, nem-tiszta szituációk, viszonyok, a társadalmilag marginalizált szereplők és a mixitás iránti fogékonyság [*fascination pour l'impur*]¹²⁵ együtt jár egy zenei mixitással is. A sokszínűség jelen van a témaválasztásban, és az úgynevezett stílusválasztásban is. Nem véletlen, hogy a szerelmi operának szánt *Love and Other Demons* is inkább marginális, extrém helyzetet jelenít meg, egy mai értelemben akár pedofilnek is tekinthető szerelmet. De a szerelem-ábrázolás itt inkább kortalan, elvonatkoztatott.¹²⁶ Eötvös extrém figurák iránti vonzalma olyan érdekes tény, ami nagy nyitottságra vall.

A *Love...*-ban valójában nem a korkülönbség a tabutéma, hanem a fiatal, kevert kultúrájú kislány és gyóntatópapjának szerelme.¹²⁷ Purc rete szerint abban az időben teljesen elfogadott volt a fiatal lányok korai érése, így nem tekinti pedofil operának a művet annál is inkább, mert a fő szereplőt felnőtt énekes személyesíti meg.

Eötvösnél tehát átkerül a hangsúly *az egyházellenességre és a különböző világnézetek ütközésére*. A szerelmi szál kibontatlansága mellett az egyház kemény bírálata a másik szál, amivel személy szerint nem tudok egyetérteni: magánemberként zavaró számomra a helyzet sarkítotttsága, a zeneszerző közvetett, helyenként azonban nagyon is kimondott egyházellenes hozzáállása, ami a Sierva-történet kontextusában egyébként teljesen indokolt.

Személyes véleményem erről az opera esztétikai és zenedramaturgai értékeinek elismerését nem érinti. Nem is elsősorban az egyház, vagy az ördögies ábrázolása miatt zavar, hanem talán az, hogy így a színpadon több teret kap a démoni, mint az idilli. A *bel canto*-operában az idillire lenne igazán igényünk, de ezt nem, vagy részben kapjuk meg. És íme a konfliktus: azt, amit Eötvös felvállal, hogy szerelmi, *bel canto* operát írjon, nem biztos,

123 Eduardo Mackenzie: „La République des Lettres, 1er décembre 1994.” *Strasbourg*, 39.

124 *Hacker*, 91.

125 *DEA-disszertáció*, I. fejezet.

126 Eötvös azt mondja erről, hogy Sierva valójában nem Delaurába, hanem magába az érzésbe lesz szerelmes. *Hacker-interjú*, lásd: Függelék.

127 Silviu Purc rete. Catherine Jordy: *op.cit.*, 27.

hogy teljesen meg is old a m ben: nem mártózik meg teljesen márquezi mágikus idillben, kissé kívül marad, a gondolatiságra fókuszál és így f ként gondolkodási irányokat mutat,¹²⁸ els sorban Abrenuncio alakja által.

Purc rete rendezése lényegében az *egyház démonizálására* épül: az exorcizmus nagyjelenete, annak nagyfokú, explicit kegyetlensége mellett nála átalakul rituális-animális szertartássá: a szent tehát profanizálódik. Színpadilag látványos ez a megoldás, bár kevésbé jeleníti meg a Márquez-regény líráját, inkább a groteszk felé viszi el az opera megfelelő részeit, például a 3a és a 8a-8c jeleneteket.

I.4.3 Afrikai istenek

Van még egy fontos kontrasztáló pont az operában: a két vallási hiedelemrendszer f istenei valójában egymással szembeállítva szerepelnek. Bár a végs szöveg szövege ezt nem mutatja világosan, ugyanis sok a joruba nyelv betét, amelyet nem is érthetünk, a zenei stílusrétegek szembeállításában ezt azért valamennyire érzékeljük.

A karibi régió afrikai vallásának hiedelemrendszere Sierva bels világához tartozik. A joruba *orisha*,¹²⁹ aki transzcendens lény, másnéven *Eshu*.¹³⁰ Sierva egyik 'f démonjaként' vagyis afrikai f isteneként van megemlítve a 7b jelenetben, Martinával való beszélgetésében, de már az 1b és 1c jelenet joruba rituális szövegeiben is szerepel. Az *Orisha* n i jelkép: anya, szeret , f istenn [patron deity].¹³¹ A kislány neki való felajánlása tulajdonképpen Sierva lányból feln tt n vé érésének egyik rituális megjelenítése: rövid életében egy fontos, pozitív pillanat. Mint ahogy a fekete korommal való bemázolás is, ami azt jelenti: nincs egyedül (1c). Tehát a magány elleni óvásról van itt szó, nem csak 'buta' szertartásról. Ezt zavarja meg a kislány ájulása a rituálé során (1c), amikor is fény derül a fatális kutyaharapásra. Ezt követi Don Ygnacio er szakos apai beavatkozása, aki el akarja venni Sierva mágikus jelentést hordozó, védelmez funkciójú afrikai nyakláncait, majd ki akarja cserélni a keresztény véd jelképpel, a kereszttel, Sierva fehér b rszínére és eredetére hivatkozva. „*She has only one family. And that family is white!*” [Csak egy családja van, és ez a család fehér].

Orisha, a n i f isten, isteni princípium szembenáll a keresztény istenképpel, s azon belül is Jézus Krisztus, a második isteni személy alakjával, aki itt, az exorcizmus szövegénél az ellentétes szerepl mez höz kapcsolódik,¹³² valamint a Mennyei Atyáról alkotott képpel is.

¹²⁸ Boukobza az „intelligencia színházának” [théâtre de l'intelligence] nevezte a darabot tanulmánya címében. *Boukobza*, 127.

¹²⁹ *Grove Lexikon*, Africa iii (3) címszó. A joruba nyelvben az *orin* szó jelentése: dalt, ének, talán közel áll(hat) az *orisha* szóhoz is.

¹³⁰ *Ibidem*. 205.

¹³¹ Hamvai, 2a librettóverzió melléklete.

¹³² Lásd: szerepl mez k, III. fejezet.

Isten neve többször van említve a recitatívók során Josefa, Delaura és az Érsek beszélgetéseiben. Például: „*Jézussal a szívében nem lenne ilyen rémült*” mondja az Érsek Sierváról Delaurának, a 7a jelenetben.¹³³ Az apácák kórusaiban, a 4a és a 8a jeleneteknél a harmadik isteni személy, a Szentlélek is megjelenik.

Az ellentétes, afrikai pólusban 1b és 1c jelenet rabszolgák-kórusának recitációjában szerepel még Orunmila sorsistenné, a második isteni személy, neki is felajánlják Siervát születésnapja alkalmából. „*Kiáltok és hálát adok Orunmilának, aki a sors minden választásának ura, a második Isten után,*” zeneileg egyébként ez egy kidolgozott részlet többszöri ismétléssel.¹³⁴ Az első librettóverzió 1b jelenetében még Orisha keresztény megfelelője is említve van, halál-istenné néven: *Our death* [sic!] *Lady of Charity*, spanyolul *La Caridad del Cobre*. A harmadik isten(né) pedig *Oshun*, Sierva segít és védelmezi istennéje, állata a páva.

A különböző istenek, mindkét hiedelemrendszer szereplői tehát az opera megfelelő szereplőjéhez köthetnek, de fűként a kulturális és zenei rétegekhez, amit a második nagy fejezetben tárgyalunk. A dramaturgiai csavar ott van, hogy az afrikai istenek itt keresztény démonként vannak értelmezve és fordítva: a keresztény mitológia démonjai szinte elbővülnek Josefát (8c jelenet), aki főnői szerepet tölt be apátnéként a katolikus egyházban. Minden kifordul tehát önmagából; s az opera ennek a kifordult világnak az ábrázolása.

Sierva ön- és közveszélyessége, végletes viselkedése az operában átkerült Martina apáca alakjára, aki eredetileg szelídebb, jóindulatúbb figura volt: így cserélnek gazdát a tulajdonságok a szereplők között librettó-kialakításakor, a zenedramaturgiai munka során.

Bár nem is burkoltan egyházellenes a mű, mégis éppen a szakralitásról és az ember és a társadalom viszonyáról beszél a tiltott szerelem megjelenítése, a hiedelemrendszerek dimenziójának kiemelése és a csodás elemek¹³⁵ hármassága által. Mindhárom témakör egyaránt fontos az alkotó számára.

A zeneszerző a démonok említését nemcsak tartalmilag, hanem formai elemként is alkalmazza. A démonok, ördögök említése dramaturgiai hálót alkot, mint olyan sok más elem is, melyeket a későbbiekben látni fogunk. Isten, valamint az afrikai istenek emlegetése is különböző gyakorisággal fordul elő az opera két felvonásában, a szövegkontextus is változó, mégis van egy visszatérő ritmusa ennek. Itt is láthatjuk, ami a mű egyik fő ismérve, hogy minden előjel az ellenkezőjére fordul, pozitívból így lesz negatív. Az alábbi táblázat mutatja be a dramaturgiai elosztást és a szöveggörnyezetet.

¹³³ Az apácák kórusában, a 4a és a 8a jeleneteknél még a harmadik isteni személy, a Szentlélek is megjelenik.

¹³⁴ Lásd Az afrikanizmusok rétege című részt a II. fejezetben.

¹³⁵ Vagy a márquezi irreálisok. A regény első szavában szerepel, hogy Siervát a karibi régióban csodatév szentként tisztelik.

5. táblázat A démon szó el fordulásai

Szerepl neve	Jelenet száma	Oldalszám partitúra	Szövegkontextus
Érsek	2B	46.	„Demonic sign!” ¹³⁶
Delaura	2B	46.	„Demonic sign!”
Sierva	4B	111.	„How about I have demons inside?” ¹³⁷
Martina	4B	116.	„elderly demons are drowsing inside you” ¹³⁸
Sierva	5	133.	„because Devil bit my ankle and spat demons inside my belly” ¹³⁹
Sierva	5	135.	„I want my demons!” ¹⁴⁰
Delaura	6	151.	„I’m tormented by a demon, the most savage of all.” ¹⁴¹
Delaura	6	152.	„destroy the demon that I have become!” ¹⁴²
cím-mottó 2. fele (kórus)	7A	161.	„...and other demons” ¹⁴³
Abrenuncio	7A	158.	„In God’s creation there’s a single demon: the demon of our innermost solitude.” ¹⁴⁴
Sierva	7B	178 179.	démonok (valójában az afrikai istenek) felsorolása
Delaura	7C	189.	„I’m [here] no much for your demons” ¹⁴⁵
Josefa	7D	198.	„it was the Devil at work” ¹⁴⁶
Érsek	8B	204.	Exorcizmus kánoni szövege
Josefa	8C	217.	„release her from Satan’s hold” ¹⁴⁷

136 „Ördögi jel!”

137 „És mit gondolsz arról, hogy démonok vannak bennem?”

138 „Ha majd öreg démonok garázdálkodnak benned...”

139 „...mert az Ördög megharapta a bokámat és démonokat tett a hasamba.”

140 „A démonjaimat akarom!”

141 „Egy démon, a legvadabb démon gyötör engem...”

142 „Pusztítsd el a démont, akivé váltam!”

143 „...és más démonok.”

144 „Az Isteni Teremtésben csak egyetlen démon létezik: legbensőbb magányunk.”

145 „Nem a démonjaid miatt vagyok itt.”

146 „[Ez nem te voltál,] az ördög munkálkodott benned.”

147 „Engedd t el a Sátán karmaiból!”

Josefa	8C	219 222.	„I'll taker her demons upon myself”, ¹⁴⁸ (ördögök felsorolása)
Érsek	8C	225(228.)	„serpens antique”, ¹⁴⁹ exorcizmus szövege

148 „Magamra veszem a démonjait!”

149 „ si kígyó.”

I.5. Az műlet aktualitása: jel, korszak, hagyomány

A huszadik század irodalmában már korábban megtörtént az a paradigmaváltás, amely mentén az író a cselekmény helyett a létezés problémáját helyezte a narráció – a művek sokszor nem-lineáris narrativitásának – középpontjába. A '60-as évek gondolkodásának átalakulásával ez a prózai színpadra is beszivárgott, és ezt a zenésszínház térnyerésével kezdődött megújulást a kortárs opera is követte. Viszont több meghatározó nyugat-európai zeneszerzőnél a kortárs opera műfajában a '60-as és '70-es évek alapvető szemléletváltásánál valamivel szelídebb újítások csak a '90-es évekre jelentek meg. Közülük is kiemelkedik Eötvös színpadiságot és dramaturgiát átalakító operai szemléletmódja.

Laviéville szerint Eötvös operái a *létezés operái*.¹⁵⁰ „Eötvösnél az opera nem más, mint olyan színház, mely a létezésre (a szubjektumra), nem pedig annak tetteire fókuszál.” Nem a cselekvés helyett, hanem a sokszor különös tulajdonságokkal felruházott, nem átlagos embert helyezi a középpontba.

Az újjáéledő, újrafogalmazott operai műfaj apránként építette be a prózai színház már kipróbált újkori vívmányait, a modern és a kortárs színház új alapparadigmáit, természetesen kissé a zenei közegre szabva, átalakítva azokat. A jelenlét ereje és annak kontemplációja, a jelen-pillanat felértékelődése és a passzivitás kiemelése a cselekményes aktivitással szemben kétségtelenül Eötvös személyes habitusából, világlátásából is adódik. Ez a távolságtartó szerzői attitűd vihette el erre a *Három nővér* megcsavart dramaturgiáját is. Ezeknél a műveknél szemlélődő, a közönség, amikor operát hallgat, első sorban a szereplők jelenlétét, létállapotait méri föl; a szerző kifejezi ugyan véleményét, de csak közvetetten.

Fontos a létállapot szó, mivel e trilógiában a jelen-pillanat intenzitásának és szakralitásának tükrén keresztül az embert magát látjuk, esendőségében, és sokszor határállapotokban. A *Love and Other Demons* szinte minden jelenetében újra és újra valamilyen mágikus, beteges, rüttl, démonikus vagy angyali elem jön; elmosódó realitás, hiányzó racionalitás. Mindhárom opera lételemei a fantasztikus létállapotok: a hallucinációk (angyalok és fantomok) az *Angels*-ben és a transz, a megszállottság a *Love and Other Demons*-ban Sierva, Dominga és Josefa szólóiban, és *Az ördög tragédiája* sem nélkülözi az élet nagy létkérdéseinek feltevését és lehetséges megválaszolását.

A vallásos és a profán, az angyali és a démoni konfliktusáról szóló művek születtek már a korábbi száz évben is, egyébiránt többnyire mind *Literaturoperek*, ugyanúgy, mint a *Love and Other Demons*. E művek mindegyike emberi tudatállapotokat állított a középpontba.

¹⁵⁰ Marie Laviéville: „Lopéra chez Péter Eötvös ou la revisitation d'un genre: entre détournement et synthèse.” In: Giordano Ferrari (szerk.): *Pour une scène actuelle*. (Paris: L'Harmattan, 2008): 27–40. 29. [„Chez Eötvös, l'opéra est en effet un théâtre centré sur l'être et non sur ses actions.”]

A szüzsék f vonulata a tudat- és létállapotok kérdésességér l szól, tehát arról, hogy mi a megszállottság, a démoniság? A zenetörténet az *Orlando furiosó*tól kezdve az rület-áriák sorát vonultatja föl hiszen zeneileg igencsak hálás téma ez. Mintha a *Lamento della nimfában* megjelen stile rappresentativo, Monteverdi vokális újításainak, zenei expresszivitásának tet pontja lenne Eötvös 'démoni' áriáinak közvetlen el képe. Igaz is: a legszéls ségesebb érzelmeket lehet zenével ábrázolni. És azokat ténylegesen érzékeltetni lehet a hanggal, nemcsak utalni rá.¹⁵¹ Tehát a szakrális m vészlet helyett egy id után az ember létezését megjelenít m vészlet kerül a középpontba, s ezzel együtt mindenféle emberi gyengeség és viselkedésbeli extremitás is ami a vérbeli operaszerz k, köztük Eötvös Péter kedvenc témái közé tartozik.

De mi is lehet az rület aktualitása a modern zenésszínházban vagy a kortárs operában? Korunkban, mikor minden korábbi valóság kifordult önmagából, a modern színház értelmér l szóló vitában mindig újra el kerül Artaud érve:¹⁵² a színház azért fontos, mert magunkat akarjuk látni benne; viszont szeretnénk látni a színpadon az emberit, annak minden állapotába akár még nem szokványos állapotaiban is, lelkileg lemeztelenítve. Természetes, hogy ezeket az állapotokat a cselekményes történés váltja ki, vagy ezeket esetleg a cselekmény által is kell, ki lehet provokálni, hogy aztán ábrázolni lehessen: fantasztikus vagy realiztikus módon.¹⁵³ Artaud-nál még azon volt a hangsúly, hogy minden meseszer ség nélkül tárjuk fel a színpadon azt a létállapotot, ami közelebb viszi az embert legbens bb lényéhez, ahol lényének és létezésének esszenciája mutatkozik meg, s ami kívülr l nézve az rülettel határos.

Azáltal, hogy modern dráma és a zenésszínház az ember létezését állítja a középpontba, Artaud-val együtt állítja:¹⁵⁴ az emberi létállapotok pártatlan ábrázolása, a szubjektum transzcendens megnyílása-megnyitása a színház által valójában sokkal fontosabb, mint a pusztá történés ábrázolása. A m vészlet így is az életet akarja bemutatni, de nem annak felszínét, hanem annak lényegét, amely csak a transzcendenssel való összekapcsolódásban jut érvényre igazán. „Nem a m vészlet az élet imitációja, az élet imitál egy transzcendens

151 A Monteverdit megelőző korok zenéjében az érzelmi állapotok lefestése sokkal homogénebb, finomabb technikákkal valósult meg, mert nem az érzélem közvetlen kifejezésén volt a hangsúly.

152 Antonin Artaud (1896 1948): *Le théâtre et son double*. (Paris: Folio Essais, 1985). *A kegyetlenség színházának eredetije a Pour en finir avec le jugement de dieu* című kötetben található. (Paris: Gallimard, 1974/2003): 65 79.

153 Bár néhány színházrendezőnél úgy történik, a cselekmény tempójának kilassítása, a történés kikapcsolása hozza előtérbe a színészt, a játszó személy színpadi létének, és e lét szépségének közvetlen észlelését például Bob Wilson állóképszerű minimál-színházában.

154 Artaud színházelmélete szerint a színház feladata nem más, mint az emberi létezés stációinak megmutatása a kegyetlenség rituális színpadra vitelével. A kegyetlenség itt önmagunkkal szembeni könyörtelenséget, sallangtalanságot és a színpadi cselekménytelenséget jelent, és az emberi sors elháríthatatlan tragikumát kell kifejezésre juttatnia.

princípiumot, amellyel a m vészét kapcsol ismét össze bennünket” mondja Artaud.¹⁵⁵ A opera m faji sajátossága pedig az, hogy zeneiség vonzza a meseszer képeket és taszít mindent, ami realisztikus. A teljes jelenlét és az emberi létezésformák felismerésének állapotába a fantázia, a meseszer elemek átélésével is el lehet jutni, az opera pedig ezt kínálja nekünk. Eötvös olyan hideg fej mesél, akit a történet cselekményénél valójában mindig jobban érdekelnek az operáiban ábrázolt metafizikai alapkérdések: kik vagyunk? miért vagyunk? mi az igazi valóságunk? milyen is az emberi, az isteni és a démoni viszonya egymással?

Felvállalt tárgyilagossága ellenére a zeneszerz nem marad szenvtelen: rávilágít a szereplők áldozat voltára. A *Love and Otehr Demons* zenéjének fantasztikuma kiemeli a zene történet aspektusait. A szerz ezáltal foglal állást az áldozat(ok) mellett. Jelzésrendszerével ami a *Love and Other Demons*-ban els sorban a stílári rétegekből álló polifónia, vagyis a zenei kollázs- és jelzéstechnika polifóniája korunk újra aktuálissá vált kérdéseit feszegeti. A madrigalizmusok és stílusváltások használata sem tördeli szét azonban az opera formáját, mellyel a hagyományos operára utal vissza a szerz.

S végül a h sörök. I. Az *Angels in Americában* a f h s, a bariton Prior Walter AIDS-es, betegségébe majdnem belehal, s angyali jelenéseket lát hallucinációiban. A *Love...*-ban az rület, megszállottság és a transzállapot jelenik meg érvényes valósággént. Mindkét helyen felmerülhet a kérdés: valóságról van-e szó? Az *Angels* zenéjében az angyali vizitáció konkrét zenei részekkel társulva zenei-színpadai valósággá válik. Ezzel szemben a *Love and Other Demons* démoni vizitációi megkérd jelez dnek, mert Siervánál, a f h snél nincs olyan jelenet, amelyben valójában megjelennének a démonok, két nagyon rövid, zenei effektust kivéve, ahol hangilag érzékelteti ket a szerz (Sierva-Martina-jelenet, 4b, és Sierva-Delaura jelenet, 5.). Ez a dichotómia tehát a démonok létének színpadai bizonytalansága, meg-nem-jelenítése, az opera szövegével ellentétben, ahol viszont sokat emlegetik ket végig fennáll a m ben. Annál is inkább, mert a démoni vizitációk színészileg olyan helyen fordulnak el, ahol logikusan nézve nem lennének várhatók (a Josefa-áriában), viszont a zenében közvetett módon többször is egyértelm en megjelennek, még hozzá az apácáknál (4a és 8a), akik elvileg az angyali oldalt kellene, hogy képviseljék – de mégsem ezt teszik.

Lássuk most e m egy másik aspektusát. A magyar kortárs opera elmúlt évtizedeiben, a hidegháború id szaka alatt született operákban legtöbbször önmagukat megtagadó f h s-alakok születtek Eötvös kortársainak, Durkó Zsoltnak,¹⁵⁶ Szokolaynak, Petrovicsnak a

155 Bakcsi Botond: „Artaud. A kegyetlenség és az anarchia.” *Magyar Helikon* XVIII.évf./17.sz. (1997/17). http://www.helikon.ro/index.php?m_r=876. 2013.05.15.

156 Durkó Zsolt: *Mózes* (1977), Szokolay Sándor: *Vérnász* (1964), *Ecce homo* (1987); Petrovics Emil: *C'est la guerre* (1960). Lásd: Rachel Beckles Willson értékelését erről, *op.cit.*

tollából; vagy egyáltalán meg sem születtek színpadilag, mint ahogy Kurtág operái sem.¹⁵⁷ Eötvös f h sei: Prior, Sierva, Ádám¹⁵⁸ azonban nem ilyenek: k mindig életigenl ek, csak körülöttük lév társadalmi közeg nem az. k tehát jobbra nincsenek választási helyzetben. Sierva és Delaura sorsa el re meghatározott, reménytelen; és az lenne a tragédia, ha a kialakult állapot, a tiltott szerelmi viszony utópiája Sierva és Delaura között tartósan fennmaradna.¹⁵⁹ A kor realitása tönkreteszi, deszakralizálja, lerombolja a szerelmi utópiát, ugyanúgy, mint Sierva és Delaura közös álomvilágát.

157 Csengery Adrienne. Írásaikban François Polloli és Beckles Willson is említik, hogy Kurtágnak voltak operatervei, melyek a mai napig nem valósultak meg.

158 *Az ördög tragédiája* férfi f szerepl je, a madáchi alak.

159 Keser Katalin gondolata.

I.6 A korszak és az áldozat

Sierva María. A furcsa kislány, akit feláldoznak a tisztaság és a vallás nevében, mert úgy mondják, tisztátalan. Akit megszálltnak mondanak, pedig csak megharapta egy kutya és meg van rémülve a kezelésektől, amiket ráerőltetnek.¹⁶⁰ Akit rültként kezelnek és bezárnak, megkötöznek, pedig csak ismeri-ismétli a madarak nyelvét, a kutyák ugatását, és egy Európán kívüli, azzal ellentétes kultúra hordozója. Aki pogány nyakláncot visel, joruba nyelven fohászkodik és énekel. Igen, énekel! Csicsereg, üvölt, trillázik, táncol hozzá, állathangot imitál és a koloratúrszoprán énekesnő teljesítménye bizony nagyra becsülendő kétoktávos ugrásokkal fejezi be haláltusáját.

Igor Stravinsky *A csalogány* című operájának címszerepe is koloratúrszoprán, s a koloratúrák ott is *madárdal-imitációk*. Eötvös énekfaktúrája még ennél is extrémebb mind nehézségben, mint a légében. A szerep hangterjedelme *Éj királynéjénél* is félhanggal magasabbra megy. Nem is véletlen, hogy a glyndebourne-i bemutató előtt az énekes, aki először kapta meg a szerepet, lemondta; mást kellett keresni helyette. Végül az ausztrál Allison Bell vitte színre a szerepet sikeresen. A kritikusok csak azt kifogásolták, hogy nem látszik tizenkét évesnek, pedig véleményem szerint színészként is fiatalnak látszik. Allison Bell és Julia Bauer, a chemnitzi Sierva is a harmincas korosztályba tartoznak, s ez érthető: a szerep nehézsége megköveteli a sokéves énekesi rutint, színészi tapasztalatot.

A hűs áldozat-szerepben tündöklő szoprán, aki az operai kontextuson *belül*, a szó szoros értelmében is énekel, és akinek az európai hallgató számára értelmes, prózai szövege alig van. Egy gyerek, aki halandzsázik, aki madarat játszik, egy kislány, aki túl korán érett nővé: Eötvös hűs je mindkettőt egyszerre.

Az erőtlenség jeleinek releváns voltán folyik a vita, s az eredeti regényszöveg sok olyan momentumot tartalmaz például, hogy Sierva félórákra láthatatlanná válik a kolostorudvaron várakozva, vagy hogy áttetsző szárnyakon repül, ami színpadon nem egykönnyen jeleníthető meg. S nem is tartja szükségesnek ezt a szerző páros, pedig a regényben ezekkel a mágikus jelekkel indokolják Sierva megszállottságát. Mert nem a démonokkal játszadozó kislány, hanem az Érsek és a klérus itt a veszélyeek, akik ragaszkodnak végig és kitartóan az ördög és szükségességéhez.

Érsek

Rengeteg bizonyítékunk van:
áttetsző szárnyakon repült,
a falak meghasadtak körülötte

¹⁶⁰ A regényben a különböző doktorok Siervát betegre kínozzák a veszettséget megelőző kezeléseikkel, ezért is lesz egyre ijedtebb és hisztérikusabb, amit az egyház aztán tényleges megszállottságnak vél.

és állatok döglöttek meg.

Készítsd t el az ördög zésre!¹⁶¹

Ezek a jelek más korszakban, például a korai kereszténység századaiban vagy a mai karizmatikus mozgalmaknál akár a kiválasztottság, a szentség jelei is lehetnének. A furcsa, különös viselkedés megítélése akár pozitív, akár negatív, de mindenképpen szélsőséges: csak az adott társadalom, kor, szokásrendszer dönti el, hová sorolja. Ugyanez a kérdés az egyik alapproblémája Tony Kushner darabjának, az *Angels in America*-nak: hihetünk-e a látomásoknak, hallucinációknak? Tulajdonképpen mindannyian befolyásoltak vagyunk tárgyilagossággal nem létezik. Illetve ami itt, a Márquez-regénynél a tárgyilagosságot képviseli: Abrenuncio véleménye, az kisebbségbe kerül. Ebben a műben pontosan a *nem-hit* lenne a remény záloga, az igazság jegye; az *Angels in America*-ban pedig épp ellenkezőleg, a hit az, ami továbbviheti a felfelfutást az útján.

Aki látott már testközelből kórházi ágyhoz, vagy erősen elítéletekhez való lekötöttséget, akit közöcsítették már ki vagy végignézett már egy nyilvános kiközöcsítést, azt, ami tulajdonképpen Siervával történik, majdnem úgy, mintha valódi máglyahalál lenne, ne felejtjük el, az inkvizíció korában vagyunk, egy szigorúan katolikus országban, vagy aki egy kicsit át is tudja érezni ezt a lidérces szerelmi történetet, azt nem hagyja érintetlenül a mű.

De miért Sierva? Miért ez a kislány? Miért jó alany egy keresztrefeszítés megideologizálására és miért tud az lenni ma, bárhol a világon? Kell egy jegy, egy jel, jelek összessége, amibe belekapaszkodik a dramaturg és a néző is, és azokat végigköveti, mint egy ösvényt a végkifejlethez, a pilinszky-i végstádiumhoz, amelyben csak egy út van: elre, fel. A chemnitzi rendezés utolsó jeleneteiben a kislány egy ketrecbe zárva énekel, mint egy kis vadállat, mert olyan is, mint egy vöröshajú kismadár, *ab ovo* áldozat.

Sierva Egy kutya megharapott a piacon,
fehér folt volt a homlokán.
Nem akart megharapni, csak meg volt rémülve.

Két jelenettel később erre rímel az apa, Ygnacio megérzése, ami már készen jön. A kottában láthatjuk, hogy épp szimultánban, vagyis osztott jelenetben vagyunk.

Ygnacio I am so scared.¹⁶² [Úgy félek.]

¹⁶¹ Érsek, 7a, 2. felvonás.

¹⁶² Don Ygnacio, Sierva apja, 2. jelenet, végleges librettó.

1.sz. kottapélda Don Ygnacio szólója a 2/A jelenet elején., zgkv.

SCENE [2/C] Simultaneously: Bishop's palace, Ygnacio's room, Sierva's room.
YGNACIO and DOMINGA in Ygnacio's room, BISHOP and DELAURA in the Bishop's palace,
ABREU and SIERVA in Sierva's room.

DOM. YGNACIO
YGN. I am so scared. I am so scared. why didn't you tell me a-bout the hide?

(Str. tremolo)
pp

DOMINGA
& (vib, conv, Sax)

Az opera egyik kérdése az is: elég ok-e az ismeretlent l való félelem a másik kiközösítésére, meggyalázására, elpusztítására? Melyik hiedelemrendszer er sebb: a gyilkosé vagy az áldozaté?

Delaura az opera els három jelenetében még az 'ellenség': az egyház oldalán áll és hisz abban, hogy mindennek van értelme. Akkor fordul a kocka, amikor els , megdöbbsent találkozását éli át a kislánnyal, aki természetes vadságával, játékoságával esend ségében is megbabonázza t.

Delaura I visited her, and I have my doubts.
I'm wondering if she's only terrified.

Bishop With Jesus in her heart she would
not be terrified.

Sierva Maria, Prior Walterhez,¹⁶³ az *Angels in America* f h séhez hasonlóan sokszor már nem is a realitásban létezik: álmában, félálomban, révületben beszél, énekel, tehát ez az alak maga is az irrealitás határán mozog, s köréje épül a márquezi-eötvösi lírikus álmovilág, ennek a gyújtópontja. Egyetlen er teljesen irreális elem tehát már a komponálás kezdetét l megadja az irányt és áthelyezi a líra talajára a történetet. Fantázia-indító lehet egy kép is: a vörös hajzuhatagú kislány képe a japán tradicionális színházra emlékeztette a zeneszerz t. A róka-szellemet, rókává változott *n i lelket* [Fuchs im Geist] játszó színész hosszú, lobogó ujjú kosztümében ugrál, s a darab végére meg rül: ekkor a leveg be dobja hosszú, loboncos haját.¹⁶⁴

¹⁶³ Az *Angels in America* lírai bariton f szerepl je.

¹⁶⁴ „Anhang A.: Interview mit Peter Eötvös vom 22.10.2010.” In: *Hacker*, 87–103. 92.

A fantáziaelemekből nemcsak ihletet meríthet a zeneszerző: egyedi dramaturgiáját is ezekre az elemekre, jelekre, jelzésekre építheti föl. Egy beékeltségtől úgy lehet jelzésértékű, mint egy szövegbéli szimbólum. Ilyen ismétlődő jel például a kör, amely az 1. jelenetből kezdve a megjelöltség szimbóluma, baljós jel. Sierva Mariát megharapja egy szürke kutya, amelynek fehér kör van a homlokán. A kutyaharapás – de csak az operában – a napfogyatkozás alatt történik, amikor tisztán látszódik a kör alakú napkorong a színpadon.¹⁶⁵ E napkorong karikája ég bele Delaura szemébe, majd ez a kör lesz az 5. jelenet központi, szerelmi szimbóluma. A kislány álma a kör alakú, világos Holddal kezdődik, és kerek színpadokkal folytatódik, amelyekben halál van. Delaura és Sierva álma rímeli egymásra, megérzéseik összecsengenek.

Bár az eredeti helyszín, Kartagénai varázslatos latin-amerikai kisváros, a librettista és mindkét rendező is jobbnak érzi, ha a helyszínt illetően általánosítja. A tényleges inkvizíció és az ördögzések korában játszódó történet ma is, a mentális inkvizíció korában is aktuális. A realitás a regényben és az operában is átfordul irreálissá. Végig arról megy a vita, megszállott-e Sierva vagy nem, beteg-e vagy sem. A mágikus jelek: falak hasadnak meg, állatok halnak meg természetesen nem jelennek meg konkrétan. Viszont az ördöglet vagy transz, ami nem más, mint az egyházi személyek kollektív hisztériája és nem a kislányé, jelzésként, színpadi utasításként megjelenik a partitúrában is. Minden apáca-jelenetben fellelhető ez, és az ördögzések jeleneteiben is.

Tragédia úgy lesz a darabból, hogy realitás és irreálitás ütközik: a kettő nem téri meg egymást; a realitás kiközösíti az irreálit, az eltér tőle. Csak Abrenuncio, a doktor mindig kétkedik, gondolkodó humánussága lehetne ellenpólusa annak az extremitásnak felé hajló társadalomnak, amit a mű ábrázol. De az ördög hangja kevés, az ördög látásmódja nem kaphat elég súlyt, szerepet.

Abrenuncio

And in the meantime, give her
everything that makes her happy.
No lotion, pill or balm, no elixir or charm,
no medicine will defeat
what happiness can't cure.¹⁶⁶

A gyerekek démoni megszállottságának témáját korábban Benjamin Britten dolgozta föl *A csavar fordul egyet* (1954) című egyfelvonásos operájában. A Henry James 19. századvégi kísértettörténetére készült mű tényleges témája ez a veszélyes hatás. Egy felnőtt

¹⁶⁵ Purc rete-rendezés.

¹⁶⁶ 3b jelenet. [„És addig is: adjon neki meg mindent, ami örömet okoz neki! Se balzsam, se cseppek, se varázsszer, se csodapirula nem tudja legyőzni azt, amit a boldogság meg nem gyógyít.”]

férfi kerít hatalmába benne két kisgyermeket, egy kislányt és egy kisfiút, és még halála után is kísérti ket. Brittennél, az eset társadalmi megítélése nehezíti is az áldozatok helyzetét.¹⁶⁷ Ám a *Love and Other Demons* kétértelm ségével, „kulturális sokk”¹⁶⁸-jával ellentétben, ott tényleges megszállottságról van szó, melyet megpróbálnak megszüntetni, s ez tragédiával végződik. A fiúgyermek, mikor már azt hiszik, sikerült ki zniük bel le a gonosz szellemet, meghal. Végső soron Brittennél is arról van szó, ami Sierva alakja kapcsán a Márquez-regényben is felsejlik: a gonosz, démoni és a tiszta, angyali aspektusok egyetlen emberen belül sem választhatók széjjel, ha már elég mélyre beépültek; együtt alkotják a személyiséget. S mindkét m nél felmerül a feln tteknek a védtelen gyermekekkel szembeni felel ssége.

167 Ugyanúgy, mint Márqueznél és Eötvösnél, a Sierva-Delaura esetet tekintve.

168 Eötvös Péter. „Entre réalisme et impressionisme.” In: *Strasbourg*, 14–19. 15.

I.7. Id szemlélet és filozófiai háttér: a többsíkú id fogalma

E fejezet nem kapcsolódik szorosan dolgozatom témájához. Mégis, mellékszálként fontosnak tartottam filozófiai-esztétikai szempontból is megvilágítani az eötvös id koncepciót és annak zenedramaturgiai elzményeit. Az Eötvös-operák id fogalmának meghatározásához vissza kell térnünk azok eredetéhez, hogy lássuk, milyen közös elveket sugároznak a szerző utóbbi éveiben írt művei. Az id fogalmának meghatározása összefügg ugyanis a jelenhez való viszonyulás mikéntjével. A nagyszabású zenekari művekben (*Chinese Opera*, *Shadows*, *Atlantis*) is megnyilvánul egyfajta speciális látásmód, ami az operákban a legszembetűnőbb: id kezelés és narratíva összefüggnek egymással, éppúgy, mint az id és a tér a színpadon. Eötvösre jellemző az id térszerű, tehát szabadabb kezelése.¹⁶⁹

Az *Angels in America*-ról szóló disszertációm¹⁷⁰ zárszava az eötvösi id fogalom metafizikai jellegére tért ki. Azt foglalta össze, hogy miképpen jelenik meg a műben a lineáris időtől független jelenérzet, és mily módon jutott el Eötvös ennek az elvont idő-térnek a zenei, dramaturgiai megjelenítéséhez. Walter Benjamin jelenid-fogalmának visszaidézésével, a zárszó konklúziójából kiindulva szeretném most is kezdeni:¹⁷¹

A történelem olyan szerkesztés tárgya, amelynek helyszíne nem a homogén és üres idő, hanem a „most”-tal, az „jelen pillanattal” teljesen telített idő. [...] A történész, aki ebből indul ki, már nem úgy tekinti az események folyamát, mint sort, láncolatot. Inkább a konstellációt ragadja meg, amit saját kora egy régebbi korról alkot.¹⁷²

E rövid részletben is fellelhető Eötvös két fontos komponálási elve: az egyik a szaturált jelen-idő vagy másképpen a tér-idő fogalma, amely szerint az események, a cselekmény egyes szegmensei nem láncszerű egymásutánban követik egymást, hanem bizonyos részekben egyidejűleg vannak jelen, fontosság és érzelmi töltet szerint csoportosítva.¹⁷³ *Konstruált idő* ról van szó¹⁷⁴ és mítikus szereplőről, éppúgy, ahogy a mese

169 A vizsgált opera, a *Love and Other Demons* azonban körülölel két művel ellentétben zárt, keretes narratívával rendelkezik; a formai építkezése is koncentráltabb és lineárisabb, mint az előző két operában.

170 Tanulmányom, *A jelen vetületei Eötvös Péter Angels in Americájában*, franciául jelent meg. Megyeri Krisztina: „Les projections du présent dans *Angels in America* de Peter Eötvös.” In: Grabócz Márta (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. (Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012): 77–96.

171 Ennek a leképezésnek, az idő fogalom benjaminizálásának aspektusának elemzése az *Angels in America*-ban a műről írott előző dolgozatom konklúziója volt.

172 Walter Benjamin: „Sur le concept de l’histoire.” In: Uő.: *Œuvres III*. (Paris: Gallimard, 2000): 427–443. 442–443.

173 Ez megvalósul Eötvös szereplőválasztásaiban is, a gyakori szerepkettőzéseken és az ennél jóval ritkább megosztott szerepeken keresztül. A megosztott szerep olyan színpadi megoldás, amelynél egyetlen személyt két szereplő személyesít meg például a *Die Tragödie des Teufels*-ben.

174 Edward Kemp: „Genèse d’une création.” In: *Strasbourg*, 32. [„En adaptant le caractère fantastique de

narratívájában. Még a filmszerzés is¹⁷⁵ ami jellemzi a *Három n vér* után írt operákat éppen a mesterségesen, művészi eszközökkel létrehozott idő-tér-konstrukciókat teremti vagy erősíti, a mítikus témaválasztás is ennek lehetőségeit támasztja ki a zeneszerző számára.

Mikor Eötvös García Márquez történetének fantasztikus aspektusát operaszínpadra adaptálta, felfedezte útján azzal kísérletezett, hogy milyen módon tudja a zene az időt meghajlítani, megcsavarni.

Minden, ami szürreális, ami nem csak a napi eseményekre épül eleve lehetőséget teremt az időbeli való kilépésre: a torlasztásokra, az ugrásokra, a *szubjektív dramaturgiára*.

A másik fontos, benjamini kompozíciós elv *a jelen és a múlt terhelte, ambivalens viszonyának* a megmutatása a művek segítségével; és az ebből egymással egyenrangúan kialakított hagyomány újítás konstelláció, amit nemcsak Benjamin, hanem mindkét zeneszerző is tudatosan felvállal. Eötvösnél az egyes műveket tekintve változhat ugyan, de azokban mégis ez a kettő mindig a rá jellemző módon ötvözik: első sorban az operák stílári sokszínűségében, a mixitásban és az életművön belül is egységes hangrendszerekben. De térjünk vissza Walter Benjaminhoz és az első kompozíciós elvhez:

A „most,” az „e pillanatban,” amely, mint a messianisztikus időmodellje, egy nagyszerű egérúttal lerövidítve összegzi az egész emberiség történetét, pontosan egybeesik azzal a helyzettel, amit a az emberiség története képvisel az univerzumban.¹⁷⁶

Tehát: a „most” úgy viszonyul az emberi történelemhez, mint ahogy a történelem az univerzum történetéhez; ugyanavval a sűrítettséggel.

Az ábrázolt idő valamilyen fokú sűrítettsége minden hagyományos operadramaturgia alapköve. Nyilvánvaló, hogy a romantikus operában és a filmben sem a hétköznapi élet időbelisége működik: egyfajta összegzésre, gyorsításra, sűrítésre, kiemelésre van szükség. Ám az időbeliség szinte teljes relativizálása már ténylegesen „messianisztikus” vagyis transzcendens, *metafizikus* időszemléletet feltételez. Ez a fajta átfogó, kevésbé lineáris időszemlélet a barokk kor befejezése után egy időre eltűnt, és a huszadik század második felében jelent meg újra. Eötvös Péter, bár Zimmermann munkáit ismerte, nem támaszkodott tudatosan az idősebb pályatárs tapasztalataira. A torlódó múlt kezelése, és ezzel analóg módon az időkezelés egyre nagyobb szabadsága, úgy érzem, saját zeneszerzői útjának alakulását jelzi: ezáltal saját zeneszerzői szabadságának megvalósítására keresett és talált újabb és újabb

[l’histoire de García Márquez, Eötvös tenait à explorer la manière dont la musique peut infléchir le temps.”]

175 Erről hosszabban lásd: Megyeri Krisztina: *DEA-disszertáció*, I. fejezet.

176 *Ibid.* 442.

utakat.

Eötvös és Zimmermann stílusának kollázs-jellege, verzatilitása is csak felület, homlokzat; nem érinti a mű egészének mozgatórugóit.

Amikor Zimmermann *A katonák*ban egymás mellé illeszti a dzsesszt, a gregoriánt és az elektronikus zenét, amikor a jeleneteket szimultánná téve áthelyezi a jelentésüket, a barokkos burjánzás, amely az események torlasztása által létrejön nem más, mint egy szigorú, racionális konstrukció külső, mozgalmas felszíne. A patetikus, külső séges gesztusok és a belső, látens módon jelenlévő kiszámítottság közötti párbeszéd kétségkívül a zenedráma műfajának sajátossága, melybe *A katonák* is beletartozik. Emlékezzünk csak a spontán expresszivitás és a szigorú szerkesztőelv logikájának jellegzetes keresztezésére Alban Bergnél.¹⁷⁷

Eötvös a hatvanas évek Magyarországon csak underground forrásokból értesülhetett kortárs zenéről és a dzsesszről: a betiltott rádióadások hallgatása által szerzett információkat. Ahogy már említettem, igazi tanulóévei 1966-ban kezdődtek a kölni Musikhochschulén, és ugyanekkor lett Zimmermann növendéke is, akivel sok közös vonásuk volt. Eötvös elismerően ír Zimmermann változatos zenei arcairól és sokoldalúságáról.¹⁷⁸

A német zeneszerzőid fogalmának lényege az idő körössége és viszonylatossága. Dahlhaus¹⁷⁹ több olyan zeneszerzésttechnikai alapelvet is kiemel vele kapcsolatban, amelyeknek közös a filozófiai-szemléleti gyökereik Eötvösével. Megkülönböztet nála például ontológiai és pszichológiai időt.

Az *ontológiai idő* az abszolút értelemben vett idő, neutrális; a *pszichológiai idő* pedig az, amit a szubjektív helyzetben, a darabon belüli proporciókban elhelyezve pillanatnyilag érzékelünk, például egy operaária kimerevített ideje, vagy bármely kortárs opera hangsúlyos szólórészénél az adott szereplő szempontjából nézett, szubjektív, konstruált idő. Egy zenében tehát mindkettő érzékelhető, mivel ezek szimultán működnek.

Zimmermann zenéjében három alapvető tendenciát állapít meg Dahlhaus: a színházi vénát és ezzel együtt a matematikai hajlamot, a stílusbeli pluralizmust, valamint a formai-időbeli proporcionalitások szükségességét. Ez utóbbi, vagyis a mű szigorú játszói időbeli, dramaturgiai megszerkesztettsége bizonyos időarányok alapján alapfeltétele lesz az eötvösi időkoncepcióknak is, és csak látszólag áll ellentétben az idősíkok kezelésének szabadságával, a zenei sávok torlasztásával, az egyidejűséggel. E proporcionalitás lesz dramaturgiai

177 Carl Dahlhaus: „Sphéricité du temps. A propos de la philosophie de la musique de Bernd Alois Zimmermann.” Eredeti cím: „Kugelstadt der Zeit. Zur Musikphilosophie von B.A. Zimmermann.” *Musik und Bildung* X.évf./69. (1978/69):86–91. 90.

178 Eötvös Péter. *Péter Eötvös über B.A. Zimmermanns Requiem für einen jungen Dichter*. www.digitalconcerthall.com/de/konzert/play/32-5, 650. [„A 20. század fontos komponistájának tartom. Sokoldalúságát, különféle álarcait, melyek alatt egy nagyon erős sen kétkedő ember bújjik meg, jellegzetesnek találom.”]

179 Dahlhaus: *op.cit.*

elemzéseim tárgya a dolgozat harmadik részében.

Eötvösnél és Zimmermann-nál *megélt jelen*-r l [*présent vécu*]¹⁸⁰, tehát eszkatologikus értelemben is teljességben értelmezett jelenpillanatról beszélhetünk. A tér-id egységessé tett fogalma közelíti ezt meg a legjobban:

Zimmermann egy zseniális pillanatában megérezte azt, hogy az id egyirányúsága nem más, mint mítosz; és hogy a *tér-id* görbét alkot.[...] Múlt, jelen és jövő egyidejűleg állnak rendelkezésre az emberi tudatban, éppúgy, ahogy egy dallamvonal egymásutánisága egyetlen pillanatba, egyetlen jelenbe tömörülhet az abból eredeztethető akkordban.¹⁸¹

Itt két fontos fogalmat kell tisztáznunk: első sorban, hogy mit ért szférikus időn, tér-időn Zimmermann. Másodsorban, hogy a vertikális és a horizontális dimenziók egysége – amit a példában a dallam és az abból eredő akkord összefüggése érzékeltet – miként is valósul meg a műben.

Az idő lehet szférikus, tehát görbén haladó és körkörös, hasonlítható a Föld körüli szférákhoz, amelyek más-más méretben ugyan, de egymás felett helyezkednek el. Nem lineáris és abszolút idő ez tehát, hanem vertikális és szubjektív, s ebben benne foglaltatik az ismétlődés, a változtatott formában való visszatérés is, amint a szférák egymásra épülnek a térben. Lényegi pont, hogy az idő tulajdonképpen térré alakul azzal, hogy elveszti linearitását. Ezen a ponton teljesen megegyezik ez az elképzelés a Walter Benjamini alapgondolattal is.

Annak érdekében, hogy a múltat, a jelent és a jövőt egyidejűleg fogjuk fel, abban az értelemben, ahogy Zimmermann érti, a gondolat ereje által mindenképpen *kívül* kell helyezkednünk az időn, és el kell fogadnunk egy statikus örökkévalóság gondolatát.¹⁸²

A statikussá váló, önmagában teljes, tökéletes, szubjektív jelen fogalma Eötvösnél megegyezik a Zimmermanni elzménnyel. Számomra érdekesség az, hogy ezek elzetes ismerete nélkül Eötvösről szóló tanulmányom vezérfonala, s a választott terminológiája is azon volt a fenti idézetben leírtakkal, ugyanis én is a *megélt jelen* (tökéletes jelen) vagyis a statikus jelen, és a *töredékes* (tökéletlen) jelen vagyis az egymásba kapcsolódó *pillanatjelenek*

180 Dahlhaus: *op.cit.* és Megyeri Krisztina: *op.cit.*, magyarul: *Tökéletes és tökéletlen jelen: jelenfogalmak Eötvös Péter Angels in America című operájában* (2008), kiadatlan.

181 Harry Halbreich: „La philosophie du temps. Avant-Scène Opéra 1998/1. B.A. Zimmermann *Les Soldats*. (Paris: Éditions Premières Loges):100-103.100. [„Zimmermann a eu l'intuition géniale de ce que l'unidirectionnalité du temps est un mythe, que l'espace-temps est courbe. [...] Passé, présent et futur sont simultanément « disponibles » dans l'esprit de l'homme. De même que le successif d'une ligne mélodique peut se coaguler dans l'instant (le *présent*) de l'accord résultant.”]

182 *Ibid.* 101.

fogalmát használtam.¹⁸³ Zimmermann így magyarázza saját id fogalmának saját zeneszerzői írásmódjában való megvalósulását:

Ez az elmélet, szigorúan zeneszerzéstechnikai szempontból nézve, magában foglalja egy adott m-vön vagy m-csoporton belül egy kötött hangzáscsoport kiválasztását (általában egy olyan tizenkétfokú hangsorét, amely minden hangközt alkalmaz), amelyben a különféle id-sávok, id-rétegek leképeződnek. Ez utóbbiak egyrészt tényleges id-tartamukban szigorúan megfelelnek a választott *hangzáskomplexumnak*, másrészt lehet végezni egyéb zenék, jelen-beliek vagy jövő-beliek, idézetek vagy egyszeri kollázsok beszúrását. *Ezáltal egy id-beli rétegződést [diversification] hozunk létre, amely, ha szabad ezzel a kifejezéssel élnem, különféle id-rétegek változását és azok kölcsönös egymásba folyását valósítja meg. Ez a jelenség munkamódszerem legfontosabb jellemzője.*¹⁸⁴

Tehát az id-körösségének lefestése és a hangrendszer megteremtése egyazon technika részét képezik. Eötvös gondolkodása alapvetően színházi indíttatású, de ugyanakkor metafizikus is. Dahlhaus pedig Zimmermannról állítja ugyanezt, akinek zeneszerzői *ars poeticájában* a pluralizmusnak és az id-körösségének a gondolata szerint egyazon gondolatsor két aspektusa.¹⁸⁵

Eötvösnél e stílusbeli pluralizmus felfedezhető ugyan, de nem válik olyan mértékben meghatározó jeggyé, mint Zimmermann-nál. A kollázs nem válik munkamódszerré, de az interzvia-technika, a zenei anyag eklektikussága a különböző nyelvi és zenei betétek által igen. Tehát az idézetek nála alá vannak rendelve a fő szövegnek. Nála így inkább a tudatosan felvállalt stílusbeli szabadságról és az adott megrendeléshez való alkalmazkodás igényéről van szó.

Ezenkívül Eötvös rejtettebben idéz és idéz fel, mint Zimmermann vagy a kortárs magyar szerzők némelyike; stílusának eklektikussága nem válik kényszeres idézgetéssé. Nem rakja egymásra egy jeleneten belül az összes, különféle zenei nyelvet használó anyagot, ahogy azt Zimmermann teszi *A katonák*¹⁸⁶ című operájában – ott ugyanis előfordul az is, hogy kilenc, különféle stílusú zenei anyag és jelenet van egymásra helyezve és színpadi játékban is megvalósítva. Eötvöst inkább a dramaturgiai folyamatba belépülő stílusbeli visszanyúlások foglalkoztatják: úgy kezeli ezeket, mint intarziákat, mintákat. Nála csak két-három jelenet játszódik egyszerre, s már ezt sem csekély feladat megoldani a színpadon.

Zimmermann id-fogalma alapvetően vallásos eredetű. Eötvös világszemlélete

183 Megyeri Krisztina: *op.cit.*

184 Zimmermann. In: Dahlhaus: *op.cit.* 90.

185 *Ibid.* 89.

186 Zimmermann: *Die Soldaten.*

racionalis nála ez nem ilyen egyértelmű; az szemléletmódja inkább „mítikus-titokzatos”¹⁸⁷ látásmód. Eötvös id szemléletére talán ugyanolyan erősen hatott az ázsiai kultúrákkal, elsősorban a japán és kínai kultúrával¹⁸⁸ való foglalkozása és a zen-buddhizmus is, mely világnézetét formálta, mint Zimmermannéra hite.¹⁸⁹

Az id folyamatokat Eötvös önkényesen kezeli: alárendeli a dramaturgiai szerkezetnek, melyet már a librettókészítésnél kialakít; az id t megcsavarja, uralja és viszonylagossá teszi.

Zimmermann és Eötvös id -dramaturgiája a személyes id /tér színpadi megjelenítésére alakul, Eötvös esetében az operai hagyományhoz való ragaszkodással is társulva. Dahlhaus szerint Zimmermann színházi és matematikus vénája, stílusbeli pluralizmusa és az arányok iránti igénye egyesül a misztikus pillanat tapasztalatában, amit számára alapvető zenei tapasztalat is, s amit operájában megjelenít: azt, amikor ahol az *id k* találkoznak.¹⁹⁰

Az a gondolat, miszerint a különböző id beli folyamatok egy „megélt jelen”-ben találkoznak, egy olyan szimultánban, amely által megmutatják igazi arcukat, nem más, mint a tiszta „most”-nak nevezett id antitézise.¹⁹¹

Múlt, jelen és jövő, hozott anyagok és a személyes utópia találkozása Eötvös számára is nagyon fontos. Messze járunk a XX. század eleji verista opera, vagy a később gyakoribb naturalista elemekkel dolgozó kortárs zenésszínház [*Musiktheater*] tulajdonságaitól. Eötvösnél szüzseváltásban és a cselekmény megfogalmazásánál a realizmus és a mítosz ellentétéről van szó: a trológia mindhárom darabja megegyezik ebben. A *Love and other Demons* és az *Angels in America* is felvetik témájuk által az id (érzékelés) és a megváltozott tudatállapot kapcsolatát. Sierva id nként id nként úgy viselkedik, mintha transzban lenne, de valójában nincs; Eötvös szereti meghagyni a kétértelműséget a megváltozott tudatállapot valóságát illetően, úgy, ahogyan ezt már előző műveiben is tette: sem a pszichológiai, sem a vallásos magyarázat mellett nem foglal állást. Az önálló értékelést is lehet véltéve minden esetben a hallgatóra bízni a kétfajta nézőpont elfogadását, a realistaét és transzcendensét is.

Az eötvösi opera *színházi jellege* pedig nyugat-európai kortársaihoz képest egy

187 Rácz Judit: „»Komikus-utópisztikus opera tizenkét képben.« Az *ördög tragédiája* sajtóvisszhangjából.” *Muzsika* 53.évf./4 (2010/4): 16–18.

188 A zeneszerző második felesége egy kínai zongoraművész volt.

189 Eötvös megemlíti, hogy nincs ideje a zen-buddhizmust gyakorolni, de a vallások közül ez áll hozzá a legközelebb. Laviéville hosszan elemzi a japán hatásokat Eötvös műveiben. Mi erre nem térhetünk ki, de tény, hogy talán a Sierva-lányalak sem születhetett volna meg a japán színház inspirációja nélkül.

190 *Ibid.*, 91.

191 Dahlhaus: *op.cit.*, 87. [„...la pensée selon laquelle des processus séparés dans le temps se réunissent à l'intérieur d'un « présent vécu » antithèse du présent en tant que pur « maintenant » en une simultanéité où ils montrent leur vrai visage”].

másfajta min séget képvisel. Bár zenedramaturgiai szándéka szerint a realizmus keretei közt kíván maradni,¹⁹² valójában nem realista, hanem *mítikus*.¹⁹³ Nem új, de nem is régi: meseszer , elemeiben, történetválasztásban és -kidolgozásában egyaránt, s e három adottsága újszer elegyet alkot. Ugyanis ez a m , két másik korábbi operájával¹⁹⁴ ellentétben aktuálpolitikai vagy konkrét történelmi tartalommal nem rendelkezik. Önkényes, játékos, könnyed hangú. Egyik kritikusa *ezüsthangúnak* nevezte az operát, a hangszerelés és az egész zenei anyag áttört, finom, csillogó színei és a koloratúrszoprán hangszíne miatt.

A Love and Other Demons dramaturgiája nem úgy epikus, mint ahogyan *Angels in America* alapját képez színdarabé, s az er sen nosztalgikus hang sem jellemzi annyira, mint például a *Három n vért*. Az Eötvös által zenedramaturgiai példaként alkalmazott Mozart-operákban, a *Don Giovanni* Komturja kivételével, jobbra nem fordulnak el szürreális alakok. A barokk operákban viszont gyakoriak az istenek, az alvilági lények. Eötvösnél még a hétköznapi, realista szerepl kb l is szürreális figura válhat: lásd a *Három N vér* nemen kívül, androgün férfialakjait, akik n ket személyesítenek meg. *A Love and Other Demons*-nál a meseszer elemek a dramaturgiai megszerkesztettségnek köszönhet en nem billentik ki az id fogalmat a teljes absztrakció felé ellentétben az *Angels*-szel és talán a *Tragödie des Teufel* is. A zeneszerz a narrációt id nként megtörve kombinálja-s ríti az id síkokat, és ezek révén a szerepl k által bejárt lélektani sávokat, lelkiállapotokat is ábrázolja.

De már korábban is megjelenik eötvösihez hasonló id - és cselekménykezelés: Walter Benjamin az epikus színházról írt esszéje 1939-ben¹⁹⁵ a brechti színház szervez elveit tárgyalja, melyekb l a kortárs színház és opera is sokat merített. Brecht alakja tehát kikerülhetetlen ebben a színházátalakítási folyamatban. A brechti epikus színházra szintén jellemz a szituációk egymásra mellé helyezése. Kritikai és politikus színpad ez, amelyben nincs katarzis és nincs mimézis. A *Három n vért*nél sem szándékolt a mimézis, Eötvös hangsúlyozza is ennek kapcsán: „Utálom a h söket”¹⁹⁶ azonban a m végére mégiscsak létrejön a néz ben a szerepl kkel való azonosulás. A mimézis, Sierva alakjánál viszont igenis fontos.

Mimézis helyett megértésre van szükség, állítja Zimmermann. *A katonákban* is van olyan szándék, ami azt er síti, hogy a zene, a szituációk és zenei rétegek egymás fölé helyezésével nem is csak a fülre, hanem a tudatra is hasson, ily módon elkerülve a teljes

192 Eötvös Péter. „Entre réalisme et impressionisme.” *Strasbourg*, 14–19. 15.

193 Ezt Laviéville is alátámasztja.

194 *Angels in America, Le Balcon*.

195 Walter Benjamin: „Qu'est-ce que est le théâtre épique?”. Rainer Rochlitz (ford.) In: *Œuvres, III*. (Paris: Gallimard): 329–390.

196 Szitha Tünde: „Utálom a h söket – Beszélgetés Eötvös Péterrel a *Három n vér* bemutatója kapcsán.” *Muzsika* 41.évf./6.sz. (1998/6):41–42.

mimézist. A sokszituációs színpad befogadásakor a néző figyelme megoszlik, tehát nem is azonosulhat a megszokott intenzitással a hűsössel. A zeneszerző oly mértékben telíti a színpadot zenével és információval, hogy ez egy másfajta befogadói hozzáállást kell, hogy létrehozzon. Ez a telítettség a *Love and Other Demons*-nál nem jön létre, mert a darab osztott jelenetei oly mértékben Sierva köré vannak építve, hogy annak ellenére, hogy gyorsak a vágások és néha három szituáció is fel van vázolva szinte egyidőben a színpadon – és talán a vokalizáció és a zenekar ökonómiája miatt is – végül megvalósul a fűhűssel való azonosulás. Pontosabban: a fűhűst szenvedő alaknak látjuk Eötvös sajátos dramaturgiai döntései¹⁹⁷ által, nem annyira szerelmes alaknak, mint Márqueznél.

Néhány szó még az említett idő-szemlélettel parallel irodalmi hatásokról. Az idő és a szereplő/szerzői nézőpontok flexibilis kezelése a modern prózában mára alapparaméterré vált, nemcsak a mágikus realizmus mesterénél, García Márqueznél, hanem több közép-európai író munkásságában is.¹⁹⁸

Amikor tehát az abszolút időnek hívott óra-szerű idő nem azonos idő-térrel, a megélt jelen [*présent vécu*] és a fizikai idő [*temps physique*]¹⁹⁹ elválnak egymástól. Az irrealitások valósággá emelése a szövegben pedig jó zenei táptalajnak bizonyul egy lírai műhöz, egy operához is.

Összegezzük tehát: Eötvös Péter igazi szintetizáló alkotó-egyénség. Zeneszerzői megnyilatkozásaiban többször is hangsúlyozta: összism. vészetinek, a *Gesamtkunstwerk* egyénre szabott folytatásának képzelet az opera műfaját, és a műfaj jövőjét is első sorban ebben az irányban tudja elképzelni. Mindig is a szintézis elvét vallotta magáénak, a zenészsínpad pedig talán a legalkalmasabb terep szöveg, zene, dráma, film, videó és egyéb elemek az elektronika vagy a vizuális effektusok együtt-létezésére. Együtthatásuk szükséges az opera megújításához; s a zeneszerző ezt tette ki céljává.

197 Ezeket a dolgozat II. és III. fejezetében részletesen tárgyalom majd.

198 Például Szabó Magda regényeiben ugyanazt a több szereplő szempontjából is megközelített cselekményt látjuk, amit a *Három nővér* zenedramaturgilag is megvalósított. Peter Handkénél pedig szinte csak kis, belső történések vannak, csak meghatározatlan álom-idő van. Egy-egy felnagyított pillanat vagy óra sok oldalnyi hosszúságúra nyúlik, a jelentéktelennek tűnő részletek különösen intenzív és a nyelvezet révén költői jelentést kapnak. A lírai prózaszöveg folyamatában a banális és/vagy irreális összekapcsolások kiemelten fontosak lesznek a fő szereplőszálak által az olvasó számára is. Ennek eredményeképpen szinte teljesen eltűnik a cselekmény. Csak az író önreflektív narrációja, a kis belső események lírai sora ad ki egy történetet.

199 Megyeri Krisztina: *op.cit.*

II. Nyelvi és zenei-stiláris rétegek elemzése

A többnyelvűség és a többféle zenei réteg integrációja a mű alapnyelvezetébe a két egymással ütköző kultúra és hiedelemrendszer találkozását ábrázoló opera alapvető jellemzője. Eötvös eklektizmusa azonban soha nem öncél, zenei stílusrétegei nem pusztán idézetek. Jungheinrich szerint a zeneszerző, akinek zenei nyelve a „kés romantikára is orientálódik, egy nagyrészt polimorf stilisztikát valósít meg, a posztmodernitás premisszáit követően.”¹ Így operái – külső szemmel nézve – lehetnének akár „különböző stílusok konglomerátumai” is.² Mégsem ez a helyzet. A stílusok és a zenei rétegek alatt egységes gondolat, hangrendszer és lényegében az egész eddigi életművet felölelő dramaturgiai gondolkodás búvik meg. Nem más ez, mint a szerző zenei egyéniségének kifejeződése.

Hamvai a Márquez-regényt angol fordításban olvasta, ez alapján írt librettót angolul. A mű eredeti nyelve spanyol. Tehát a regényben még kétnyelvűség is lehetett szó, mivel a narráció nyelve is a spanyol és a Garcilaso da Vega-versrészletek is spanyolul szerepeltek benne – igaz ugyan, hogy régi, háromszáz évvel korábbi nyelven. A regénybeli figurák származása sokféle; külső és belső világukban is megnyilvánul ez a sokszínűség, illetve az irodalmi nyelv idézeteiben,³ fordulataiban is. Ezt a sokszínűséget azonban át kellett ültetni az opera nyelvezetére, így rakódott egymásra, pontosabban egymás mellé nemcsak több nyelv, hanem többféle stílusréteg is.

A *Három nőről* alkalmazott dramaturgiai mélystruktúra-átalakítás – vagyis: egyazon történet elmesélése a fő szereplők nézőpontjából három hosszabb snittben nem más, mint a filmes gondolkodás színpadi integrálása, zenei realizációja. E dramaturgiai szerkesztésmód 1998, vagyis az opera bemutatója óta követőkre is talált, az európai kortárs operairodalom fiatalabb generációja körében iskolát teremtett. Eötvös maga is visszautal időről saját technikájára, használja is azt későbbi műveiben, bár többé soha nem ilyen radikálisan, mint a Csehov-operában. A *Három nőről*-történet felvonásokra vagy másnéven szekvenciákra⁴ való felosztása (melyek nem azonosak Csehov felvonásaival) tulajdonképpen hasonlít a *Love and Other Demons*-nál alkalmazott, zenei stilizációk révén megvalósuló dramaturgiai felosztásra, a négyféle nyelv és a többféle

1 Hans-Klaus Jungheinrich: „Vorwort.” In: *Identitäten*, 4. 5. 4. Idézi: *Hacker*, 15.

2 *Ibid.*

3 Például amikor Márquez Aquinói Szent Tamást idézi Márquez a regény mottójaként.

4 Eötvös filmes nyelven szekvenciának nevezi a *Három nőről* három felvonását, melyek mindig csak az egyik nőről szempontjából veszik végig a cselekményt.

zenei stílus kontrasztáló megkomponálásra.

Az opera alap- vagy köznyelve az angol, amely többfajta stiláris-zenei réteg megjelenését is megengedi, s t a zeneszerző az angol nyelv használatán keresztül ezeket még koordinálni is tudja. Attól függ en, hogy kinek a belső világa van a középpontban, olyan nyelven szólal meg a zene az adott jelenetben.

Az eötvösi operaterméken belül az angol nyelv egyébként is igen flexibilis nyelvnek t nnik. Rivals az angolt Eötvösnél egyenesen polistiláris nyelvnek nevezi.⁵ A soknyelv ség és a zenei polistilaritás az idő dramaturgiai strukturálására is alkalmas, ezt fejezetünk összefoglalásában és a harmadik fejezetben bizonyítom majd be. Ugyanis: itt a literális nyelvek és az azokhoz társuló kulturális és zenei nyelvezet sz r jén át látjuk a cselekményt. Véleményem szerint a többnyelv ség olyan fontos sajátossága e m nek, amely a nagyforma kialakításában is alapvet nek bizonyul.

Eötvös a végleges librettó elkészültekor a regény különböz , szimbolikus rétegeit külön-külön zenei nyelvezettel szimbolizálta. Az adott négy nyelvhez kapcsolódó zenei anyagokon kívül két olyan zenei világot is bekapcsolt az operába, amelyek számára fontosak voltak a szereplők ábrázolásakor. Abrenuncio orientális, örmény-zsidó ének-stilizálását hallhatjuk, angol nyelvű szöveggel, Ygnacio alakjához kapcsolva pedig bekerült a zenei múlt idézetszer megjelenítése is a barokk reminiscenciákra keresztül.

A nyelvi-zenei rétegek, mint említettem, *szerezői nézőpontként* m ködnek: megmutatják, melyik szereplő belső világára irányítja a fókusz a zeneszerző . Talán ez a legnagyobb újítása a kompozíciónak. A zenei anyag egységét a zeneszerző kaleidoszkóp módjára töri meg és állítja új rendbe. Boukoba stilizálásnak⁶ nevezi ezt, s szerinte a színpadi realizmus lebeg Eötvös szeme előtt, mint megvalósítandó cél, és a stilizálás ezzel kapcsolódik össze; tehát nincs önmagában vett esztétikai célja e sokszínűségnek. Pontosabban: nem az eklektika a cél. Eötvösnél nem afféle stravinskys neoklasszicizmus jön létre, hiszen az opera *egészében* nem imitál semmit. A különböző stílusok alkalmazásának dramaturgiai okai vannak, ez nem csupán játék, vagy egy let nt kor zenéjének aktualizálása.

Eötvös egész zenei gondolkodása dramatikus és képileg is inspirált, szituáció- és szövegközpontú gondolkodás.⁷ Gyakran egy külső, szövegi vagy hangulati- képi forrás

⁵ Rivals, 79.

⁶ Boukoba, 150.

⁷ Talán azért állhat hozzám közel Eötvös Péter művészete, mert alapvetően én is ilyen típusú zeneszerző

az, ami elindítja nála a kompozíció keletkezését.

Ebben a fejezetben elemzem az egyes nyelvi rétegek alkalmazását az operában, és azokat a jelenetrészeket, amelyekben ezek a rétegek szerepelnek. A négy nyelvi réteg után vizsgálom a többi zenei réteget is: az örmény-hebraisztikus melizmatikus énekstílust, a levéljelenet kompozíciós technikáit, a transzállapot zenei megjelenítését, a szerelmi jelenetek motivikájának sajátosságait, koherenciáját. Martina, az árult apáca zenei rétegét hangközhasználat szempontjából is górcső alá veszem. Végül kitérek a bartóki anyanyelv több jelenetben is észrevehető hatásaira Eötvös zenéjében, ami külön fejezetet vagy akár disszertációt⁸ is érdemelne. Majd egy-egy példával alátámasztva felsorolom a *Love and Other Demons*-ban és részben az *Angels in Americában*⁹ is alkalmazott zeneszerzői kifejező eszközöket.

Összegezve: a zenei stílusrétegek és kifejező eszközök ebben az operában a nagyformát is tagolják. *Az egyes rétegek különböző érzeteket keltenek a hallgatóban, s ezek váltakozása, esetenkénti együttállása tartja fenn a figyelmünket és határozza meg a dramaturgiát, a formai építkezést is.*

Vizsgáljuk most meg, milyen nyelveket használt a zeneszerző korábbi műveiben. Összesen kilenc nyelven írt zenét Eötvös Péter. Az egy művön belüli többnyelvűségre is akad példa. Fontosabb színpadi és vokális művei időrend szerint:

6. táblázat Választott nyelvek Eötvös műveiben

Mű cím	Nyelvek	
<i>Mese</i> (1968)	magyar	
<i>Insetti Galanti</i> (1963/1990)	olasz	
<i>Korrespondenz</i> (1991)	(német) nincs ének, csak a zenei mélystruktúra alapja a nyelv	
<i>Atlantis</i> (1995)	magyar, holland	
<i>Ima</i> (2001/02)	magyar	

vagyok: az abszolút zenei gondolat mint inspirációs forrás nagyon ritkán, szinte soha nem kezd nálam kompozíció építésébe. Nem születnek spontán módon abszolút zenei sorok vagy dallamok a fejemben, kell valamilyen külső inspiráció, motiváció.

8 Erről született már egy disszertáció, németül: Simone Hohmaier: „*Ein zweiter Pfad der Tradition*”. *Kompositorische Bartók-Rezeption*. (Saarbrücken: Pfau, 2003. Eredetileg: doktori disszertáció, Berlin: Humboldt Universität, 2002.) Érdekes és bizonyára hasznos lenne a magyar zenész szemével is behatóbban vizsgálni a Bartók- és a Lendvai-recepció hatását Eötvös Péter zeneszerzői technikájában. Ez talán egy későbbi kutatás tárgya lehet.

9 Ezt a két Eötvös-művet ismerem a legjobban, így ezek alapján készítettem el a zenei eszközök nem teljes listáját, de valószínű, hogy ezek a technikai és kifejező eszközök az egész későbbi korszak *œuvre*-jében megtalálhatóak.

Kisopera, hangjáték, vegyes m fajok:		
<i>Harakiri</i> (1973)	japán és a bemutató ország nyelve	kétnyelv
<i>Radames</i> (1975/rev. 97)	német, angol, olasz	többsnyelv
<i>As I Crossed...</i> (1998/99)	angol	
<i>Snacthes for a Conversation</i> (2002)	angol, halandzsa	
Nagyoperák		
<i>Három n vér</i> (1998)	oros	
<i>Le Balcon</i> (2002)	francia	
<i>Angels in America</i> (2002-04)	angol (amerikai)	
<i>Lady Sarashina</i> (2007)	angol	
<i>Love and Other Demons</i> (2007)	angol, spanyol, latin, joruba	többsnyelv
<i>Die Tragödie des Teufels</i> (2009)	német	
<i>Lilith</i> (2011), átdolgozás	német	

Két dolog önmagáért beszél: Eötvösnél a nyelvek váltogatásának az a célja, hogy általuk stílust vagy karaktert váltson a zenében. A nyelvválasztást és -változtatást mindig segítségnek éli meg, nem pedig hátráltató er nek; nyitottsága, kísérletez kedve nyilvánul meg ezen keresztül is. A másik tény pedig a magyar anyanyelven megírt operák teljes hiánya.

A német nyelvet, második beszélt nyelvét csak az utóbbi id ben merte operáíráshoz választani a zeneszerz . A német nyelv és a hozzá tartozó nyelvi közeg ifjúkori zenei tanulmányainak helyszíneihez, pályaindulásához köt dött, így elmondása szerint túl közel állt hozzá; tehát a nyelvhez köt d bens séges és gyakorlati viszonya egyfajta pszichés gátat alkotott a komponálásnál éppúgy, mint magyar anyanyelve esetében.

7. táblázat Jelenetek/nyelvek/szerepl k

JELENET	Nyelv(ek)	Szerepl k
1. felv. Ouverture Evokáció	angol	kórus
1/A	angol	kórus
1/B	angol	Érsek
1/C	joruba/angol	kórus/Dominga/Sierva
1/D	joruba/angol	Dominga/Sierva/Ygnacio
2/A	angol	Érsek

2/B	<i>latin/angol</i>	Érsek/Josefa/Delaura
2/C	angol	Ygn/Dom/Jos/Del/Abr/Érs
3/A	angol	Ygnacio
3/B	angol	Ygnacio/Abrenuncio
3/C	angol/ <i>joruba</i>	Josefa/Ygn/Abren/Dom
4/A <i>Kolostor</i>	<i>latin/joruba/angol</i>	kórus/Sierva/Jos
4/B	angol	Martina/Sierva
4/C	angol, <i>latin</i>	Mart/Sierva/Delaura
5	angol	Sierva/Delaura
6	angol/ <i>spanyol</i>	Delaura
<i>2. felvonás</i>		
Prológus	angol	Abrenuncio
7/A	angol	Delaura/Érsek
7/B	angol	Sierva/kórus/Martina
7/C	angol/ <i>spanyol</i>	Delaura/Sierva
7/D	angol	Del/Sierva/Josefa
8/A	<i>latin</i>	kórus
8/B	<i>latin</i>	Érsek/Josefa ¹⁰
8/C	angol	Josefa
8/D	<i>latin/angol</i>	Érsek/kórus/Sierva
9/A	angol/ <i>spanyol</i>	Sierva
9/B	angol	Dominga

Kétnyelvűség a *Harakiriben* (1973) fordult elő, melynek műfaji megjelölése *scène avec musique*, vagyis: jelenet zenével. Ebben a recitáló narrátor-színész a Bálint István¹¹-szöveget angol és japán nyelven mondja, az előbbi azonban módosulhat az előadó ország nyelvére. A darabban a japán *bunraku* marionettszínház ihletése is érződik megjegyzendő, hogy a *Love and Other Demons* Sierva-alakjának is vannak japán inspirációi.¹²

¹⁰ Csak az éneklő szereplőket jelöltem. Színen van még Sierva, Delaura, a kórus stb.

¹¹ Bálint István, költő. Nemcsak Eötvöst, hanem Kurtágot is inspirálták versei.

¹² Eötvöst Sierva alakjának megalkotásában a japán tradicionális színház rókaszellem-alakja is inspirálta, aki akrobatikus mozgásaival és hosszú, lobogó hajával, „rókafarkával” betölti, megeleveníti a színpad terét. Zenei tekintetben öbök közt Sierva akrobatikus énekfaktúrája viseli ennek a képi benyomásnak a nyomát. *Hacker-interjú*, 91. A japán hatás, ahogy az első fejezetben már említettem, keresztülszövi Eötvös zeneszerzői munkásságát. Laviéville disszertációjában egy egész

II.1. Az afrikanizmusok rétege

II.1.1. Stilizálás, afrikai kolorit

A 18. századi, gyarmatosítás után álló Kolumbia színes világa tehát különféle zenei és nyelvi stílusrétegek létrehozását generálja az operában. Eötvös a színpadi realizmus jegyében döntött úgy, hogy zenében is megjeleníti Sierva karibi kultúráját. A bemutatón a rendez vel egyetértésben el akarták kerülni a szándékos etnicizálás csapdáját, mely által pusztá dekorációvá váltak volna a kolumbiai kultúra lokális elemei.¹³ Egyrészt maga Márquez is stilizál ilyen tekintetben, hiszen olyan afrikaiságot jelenít meg, amely már átment a 18. századi spanyol kolonizáció világának belső szféráján, tehát, amelyet a befogadó kultúra kissé megváltoztatott. Másrészt, ami az afrikanizációt illeti, az opera nyelvére áttéve zenei megfelel ket kellett ennek keresni. Ez a karibi világ ugyanis a zeneszerző szerint csak „belső hallásunkban létezik.”¹⁴

A *Love and Other Demons*ban a zeneszerző eredeti joruba nyelvű, afrikai koloritot hoz létre. Eötvös Afrika-megidézése hasonlít az orosz 19. századi zeneszerzők orientalizmus- vagy keleti kolorit-fogalmához.¹⁵ Nincs szó valódi népzenei hatásról, inkább egy képzeletbeli afrikai zene komponálásáról.

Eötvös Afrikája az úgynevezett művészi igazság¹⁶ kategóriájába sorolható: közmegegyezésre épülő afrikai világot teremt, ismert egzotizmusokra, a hallgatók számára beazonosítható zenei elemekre épül. Első sorban a hangszerhasználatban, másodsorban bizonyos ritmikai mintázatok és rétegződések alkalmazásában, politonalitással és poliritmiával, többnyelvűséggel, valamint afrikaias tonalitás- és melodikus minták bemutatásával teremti meg ezt a hatást. De úgy történik, ez a zene rejtetten magyar népi ihletésű is: magyar népzenei smintákhoz is köthető a dallamformálás és tonalitás; s a bújtatott pentatónia itt még világosabban is érzékelhető, mint az opera angol nyelvű alaprétégének zenéiben.¹⁷

fejezetet szentel Eötvös japán és távol-keleti inspirációinak.

13 Catherine Jordy: „La morsure du chien. Entretien avec Silviu Purcărete.” *Strasbourg*, 24-29. 28.

14 *Hacker-interjú*, 92.

15 Az orosz zeneszerzőknél a keleties zenéknek sokszor több közük volt az orosz népzenehez, mint az arab, grúz, örmény vagy éppen perzsa zenei gyökerekhez. Az orosz egzotikus kolorit fogalma néhány, közmegegyezésen alapuló stílusjegy kiemelésével született meg. Lásd erről Papp Márta és Richard Taruskin tanulmányait. Papp Márta: „»A megoldás nélküli rejtély.« Rimszkij-Korszakov és Semaha cárnéje.” In: Uő. (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. (Budapest: Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság, 1996): 166-180. Richard Taruskin: „Entoiling the Falconet.” In: Uő.: *Defining Russia Musically*. (Princeton: Princeton University Press, 2000): 152-185.

16 Mogyeszt Muszorgszkij beszél a művészi igazság fogalmáról így, saját műveinek és az orosz romantikus zene 19. század végi nagy korszakának keleti koloritjával kapcsolatban. Taruskin: *op.cit.*

17 A 19. század második felének orosz zeneszerzőinél is van erre példa: Rimszkij-Korszakov

A nyelvválasztás a regényből ered, de a zeneszerző megragadta a joruba érdekes ritmusa is.¹⁸ Ez az a nyelv, amely az opera két (negatív és pozitív) szereplő csoportja között vízválasztó. Sierva jorubául válaszol apjának, majd a kolostorban is így beszél, emiatt robbannak ki a konfliktusok. A latin imákat a pontos értelmük ismerete nélkül is tudják értelmezni a szereplők, a spanyol versbetéteket Sierva megtanulja Dealurától, a paptól, értelmessé válnak számunkra a spanyol sorok, de a jorubát senki nem érti, aki nem született bele. A fő szereplő Sierva tehát egyszerre négyféle kultúrába tartozik: spanyol és joruba, pogány és keresztény, bár ez utóbbi csak neveltése, nem szíve szerint. Márqueznél a joruba hitelessége is megkérdőjelezhető.¹⁹ Ezt a nyelvet elsősorban Közép-Afrikában beszélik, a szubszaharai nyelvek csoportjába tartozik, így Dominga alakjánál indokolt használata, aki a regény szerint nigériai származású; arra nincs adat, hogy Kartagénában is beszélnék, ám nyilván így van.

A joruba nyelv anyagot Eötvös a librettó revideálásakor kissé átalakította. A zeneszerző számára fontos volt a helyes intonáció és hangsúlyozás visszaadása, át is kellett írnia a joruba részeket, mivel az első segítő-adatközlő beszéde alapján először tévesen notálta a szóhangsúlyokat. Később is szükség volt kisebb húzásokra, változtatásokra a joruba és az angol szövegek egymás utáni, váltakozó megjelenéseinél.

A joruba nyelvben három alap-hangmagasságból áll össze a beszédhang, ehhez járulnak még a csúszások és az *intermediate tones*, vagyis a köztes hangmagasságú hangok. Az élő nyelvben a hangmagasságok nem kebevésettek, például az egyszer nagy szekundnak énekelt hangköz máskor kis tercnek hangzik, a beszélővel adó pillanatnyi hangadásától függően. A joruba népzeneben a nyelv intonációjának kinagyítása hozza létre a dallamot, ugyanúgy mint Eötvös rabszolgakórusának megközelítő hangmagasságú clusterekben felrakott recitációinál, az 1c jelenetben.

More important than actual intervals is the direction of pitch movement for making text understood. It is likely, therefore, that any African tonal system is derived exclusively from the exigences of tonal language. There are, language-independent factors that helped generate specific anhemitonic pentatonic systems shared by the Yoruba, Fon and others in West Africa.²⁰

Aranykakasában Semaha cárné énekében az igazi orosz népdal is megjelenik, s maga az orosz cár viszont csak városi madalokat ismer. Papp Márta: *op.cit.*

18 „Entre réalisme et impressionisme. Mathieu Schneider beszélgetése Eötvös Péterrel.” In: *Strasbourg*, 14. 2019.

19 Márquez a karibi partvidéken nőtt fel, így ismeri annak nyelvi-kulturális közegét.

20 *Grove Lexikon*, 2. kiadás, „Africa” címszó, 3 (iii): Time-line patterns alfejezet. 202.

Az afrikai vokális zene lényeges vonása az is, hogy gyakran jelentést nélkülöz , *aszemiotikus nyelvi elemeket*²¹ tartalmaz, melyek zenévé alakulnak: legtöbbször szótagokat, melyek közt lehet akár madárdal-imitáció is szó szerint a madár beszédének megjelenítése egészen a tiszta zenévé alakított beszéd-sorokig. E széles skálán sok fokozat el fordul: közös bennük, hogy a beszéd és a kifejezés szándéka hoz létre hang-struktúrákat. A vallásos és profán joruba zenére egyaránt jellemző az alaplüktetés jelenléte, egyfajta ritmikai hálót, mely az el adó számára tájékozódási pontot jelent az el adás közben. Ez az alaplüktetés a darab folyamán belső osztatásokra bontódhat, melyeket dobütésekkel jeleznek, amelyek azonban megmaradnak díszítő jellegűek.

Az afrikai zenének vannak olyan formái is, amelyek dal és beszéd közé tehető, szabad ritmusuk van. Ezek lehetnek rituális szertartáshoz mondott szövegek vagy hangszeres zenével kísért dalok. A legtöbb afrikai zene valamilyen testi mozgást von maga után; mozgás: tánc, taps vagy munka és annak adekvát, monoton mozgásai kísérik. Ezt a rituális mozgást és éneket az 1c jelenetben a Purc rete-rendezés meg is jelenítette. Az afrikai zenének úgynevezett időbeli orientációs hálót, tehát egységes idő koncepcióval rendelkeznek.²² Hangszerek tekintetében az egyszerű ütő hangszerek²³ és a fúvósok a gyakoriak.

Eötvös Sierva gyermekkorát ábrázolja az afrikai réteg ütőivel (marimbával, vibrafonnal), valamint a kislány vágyódását saját otthoni világa iránt, amikor az opera későbbi jeleneteiben erre visszagondol, mégpedig egy visszatérő cow-bells-motívum és altfuvola-trillák alkalmazásával.

Az ütőek lényeges hangszínbeli indikátorok, tudatalattinkra hatva leitmotívummá válnak. Sierva otthon-világát fémjelzik a cencerro, a cow-bells, a csörgők vagyis a kisebb ütő hangszerek. Az afrikai zenék ritmikájára jellemző az egyszerű képletek és az aszimmetrikus osztatások alkalmazása egy motívumon belül, például 3+2-es tagolással. Eötvös zenéjében is nagyon gyakori az 5/8-ados metrum, épp ilyen, vagy sokszor fordított tagolással; lírai kontextusban éppúgy el fordul, mint dinamikusabb zenei anyagoknál.

²¹ *Ibid.* 199.

²² *Grove Lexicon*, Africa, 3 (ii): „Principles of timing”. 199.

²³ A hangszerek két fő csoportja: *fee* (fúvósok) és a *ngale* vagyis ütősök, ez utóbbi csoportba beletartoznak a vonóval megszólaltatott, a xilofonok csoportjába tartozó, fával ütött, a csengő- és kolomp-típusú hangszerek, valamint a dobok is.

II.1.2. A kórus alkalmazása

A zeneszerző hangulatfestő afrikanizmusként alkalmazza az ének és beszéd közötti rituális beszédformát. A monoton rituálé-dallamok és az osztinató alapülkötés a kíséretben politonalitásban működnek más rétegekkel együtt. A rabszolgák kórusában a zeneszerző kromatikus clusterben felrakott, megközelítő hangmagasságú énekbeszédet hoz létre, néhol szabad hangmagasságot is meghagy, olyan típusú ismétlődő jeles notációval, ami nem határozza meg pontosan, egymáshoz képest a három réteg zenei-időbeli ritmusát.

A ritmikus, csak néhány alap-mintát ismétlődő ének-beszédhez mozgás: lassú, monoton táncmozdulatok járulnak. Az ünnepély (1c) során többféle módon rétegződik az anyag, többfajta variációban is fellelhetők a kórus mixturái. Az ének és a beszéd közötti határ elmosása Monteverditől kezdve bevett zenei-színházi kifejező eszköz. Azonban itt ez az énektípus a joruba és általában véve az afrikai kultikus-rituális zenét imitálja. A pogány rituálé megerősíti létében a félárva Siervát születésnapja alkalmából; felidézi a kislány a joruba fő istennőnek, Orishának a kegyeibe ajánlását és végül elrejtíti esküvének napjának rituális tartalmát. Sierva itt mint potenciális istengyermek szerepel.

II.1.3. Afrikanizmusok a szólistáknál

Dominga

Dominga szólamát pentatonikus és hexatonikus alapidallamok alkotják. Sajátságos, el kés-melizmatikus dallammeneteiben a zeneszerz a részleges transz állapotában²⁴ el adott, hipnotikus,²⁵ ráolvasó kántálást *stilizálja* a Sierva születését felidéz rituális énekkel.

2. sz. kottapélda Sierva és Dominga szólói, zgkv. részlete

Sierva

Az 1c, a 3c és 4a jelenetek: Sierva zenei bemutatkozásai.

Siervához, afrikai hangulatot idézve, a cow-bell hangzása kötődik, egy pentaton f sorból és egészhangú melléksorból álló dallammal. Ez a motívum a darab fontos pillanataiban újra és újra el t nik. Alt-fuvola és timpani-glisszandók kísérik azt a recitativo accompagnato-jelleg részt a 2. felvonásban, amikor Sierva érzi, elveszett (7d, A E ziffer). A fuvola leveg s játékmódjával és kromatikus mozgásaival itt afrikai nádsípot vagy furulyát imitál.

A Bird-song (Madárdal) az 1c és 4a jelenetekben

Sierva túlvilági koloratúrszoprán hangja révén elkülönül a többi szerepl t l. Ez a néz re gyakorolt akusztikus-lélektani hatás a szerepl k hangi felosztása szempontjából is alapvet .²⁶ Bár Sierva szólói nagyon virtuóznak, az 1c jelenetben²⁷ kizárólag tiszta

²⁴ Olivier Rouget könyve a transzállapot létrejöttét és a zene kapcsolatát vizsgálja a törzsi és a vallási szertartásokban, els sorban a világ nomád népeinél. Konklúziója: a zene önmagában nem idézi el a transzba elérését. Úgy t nik, hogy csak az egyik, tudatosan alkalmazott segít tényez je az átlényegült állapot létrejöttének, melynek mindig vallási vagy gyógyítási/gyógyulási célja van. Olivier Rouget: *La musique et la transe*. (Paris: Gallimard, 1990.)

²⁵ Aurore Rivals. *Peter Eötvös, le passeur d'un savoir renouvelé. Pour une archéologie de la composition ou dix ans d'opéra*. Doktori disszertáció. (Université Paris IV- Sorbonne, 2010): 260.

²⁶ El kép Alban Berg *Lulu*ja is, még énekszólamának virtuozitását tekintve is, aki, bár sokkal inkább ambivalensebb személyiség, mint Sierva, tulajdonképpen szintén áldozat.

²⁷ Chopin *Feketebillenty s et djének* mintájára, ami szintén a zeneszerz leleményességét mutatja.

pentaton sorból állnak, s csak a 4a jelenetben búj ki hangsoruk. A következő példában Sierva énekszólamának egy, a japán színpadi zenét imitáló, magas fekvésű, virtuóz részlete szerepel.

3.sz. kottapélda 4a jelenet, Sierva szólama és a hozzá társított fúvósok

78 97

SIERVA
til your wedding day un-til your hair shall grow.

JOSEFA
Sier - va, Sier-va,

Fl. 1

Picc.

Ob. 1

Cl. 1-2

(♩ = 60)

Az alábbiakban rövid összefoglalást készítettem az 1c jelenet harmóniai folyamatairól. A vokális anyag három síkra tagozódik: Sierva legfelül helyezkedik el és a koloratúr regisztert uralja, a középregiszter Domingáé, akinek szolisztikus-melizmatikus éneke vezeti a harmóniai folyamatokat, s végül a fekete rabszolgák beszél-éneklő férfikara a bariton-regiszterben mozog, ajánlott hangmagassággal leírt, valójában határozatlan hangmagasságúnak hallatszódó clusterekben, kis ambitusú, rituális imát mormolva. A jelenet a könnyebb átláthatóság végett és a karmester segítségül nem ütemekre, hanem zifferekre van tagolva.

A zenei anyag egy része, például Sierva pentaton koloratúr szólama az egyes alrészek folyamán, a részek kapcsolódásakor is statikus marad, újra és újra ismétlődik. Dominga szólójának hangsorai viszont variálódnak. Siervára az f-mi pentaton fekete billentyűs hangsora jellemző, nem mozdul ki ebből. Dominga hangsor-mozgása egészhangú skálából indul, a magyar népzeneire hasonlító pentaton fordulatokkal folytatódik, melyek azonban csak az elemzéskor tárulnak fel, mivel a sok el-ke és hajlítás, illetve a többi szólam ellenmozgásai miatt ezek első hallásra nem érzékelhetők. Nagy felfedezés volt számomra észlelni a bartóki anyanyelv meglétét az afrikai koloritú zenéknél, a hangsorválasztásban, a modalitás változásában, sőt még a zenei

artikulációban²⁸ is, els sorban Domingánál és a n ikarnál, a rabszolgáknál. A négy harmóniai réteg valójában csak három f réteg, mert a n ikar kvint-clusterre vagy teljes oktávot felölel kromatikus hangsorrá egészíti ki Dominga szolamát. S t kés bb, a jelenet második felében együttesen olyan, mintegy másfél oktávos hangsort képez a két anyag, melynél a kromatikus és a diatonikus viszonyok egymás mellett funkcionálnak.

1a ábra Az 1c jelenet politonális struktúrája 1.

The image shows a handwritten musical score titled "A jelenet politonális struktúrája-1." (The polytonal structure of the scene 1). It consists of three staves, each representing a different character or group: Sierra, Dominga, and Rabszolgák (Slave Girls). The score is divided into two main sections, A and B. Section A shows the initial polytonal structure with various annotations such as "beb", "egészhangú skála" (whole tone scale), "diatonikus skála d-d1" (diatonic scale d-d1), and "g-szó-pentaton" (g-note pentaton). Section B shows further developments, including "1. Dominga", "2. dallam" (melody), and "Kórusi imitálja" (chorus imitation). The score uses various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings, to represent the complex polytonal structure of the scene.

28 Err l b vebben lásd Farkas Zoltán „Számomra a zenélés az artikulációval kezd dik. Földvári találkozás Eötvös Péter-rel” cím írásában. *Muzsika* 47.évf./5. (200 /5): 17 19.

1b ábra Az 1c jelenet politonális struktúrája 2.

The image shows a handwritten musical score for Act 1c, divided into three staves. The top staff is labeled 'Sierra' and 'f-mi-pentaton'. The middle staff is labeled 'Dominga' and '1a 1b egészhangú skála'. The bottom staff is labeled 'Rabszolgák' and 'T4'. Annotations include 'diatonikus + kromatikus', 'új dallam', 'Sierra! tritónusz', 'Bawoni', and 'Sierra'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords, with some parts enclosed in boxes and others circled.

A kórus Dominga népdalszer dallamfragmentumait imitálja, ám leegyszerűsített faktúrával, például az „I bashe Orunmila” [„Hálát adok Orunmilának”]²⁹ szövegsor egyik dallamrészletét. E rövid részt kielemezve rájöttem, hogy ez, valamint Dominga több dallamfragmentuma lehetne akár egy magyar népdal *parlando rubato* sora is; s a mixtúrák, amiket Eötvös Dominga bé-pentakord dallamához kapcsol, Bartók *Mikrokosmos*ának hangköztársításaira hasonlítanak. Csak azért nem hallatszik ez igazán, mert a kórusban olyan sűrűvé válik a harmonikus anyag, hogy már szinte összefolyik, a fülünkben clustert alkot. De ha például a felső sor szext-mixtúráihoz az alatta lévő kórus-szólamokból csak az egyiket adjuk hozzá, máris halljuk, hangkészletében mennyire bartóki, s meglepő módon, részleteiben is mennyire magyaros ez a stilizált Afrika.

29 Orunmila: afrikai istenné.

4a sz. kottapélda 1c jelenet kórusa

DOM. 22
i-bi-ke-ji O-lo-du-mare

1. 5. (J = ca 90)
I ba-she o-run mi-la e-le ri-i pin i-bi ke-ji o-ludu ma-re.

2. 6.
I ba-she o-run mi-la e-le ri-i pin i-bi ke-ji o-ludu ma-re.

SLAVES SINGING without cond. not synchronised
3. 7.
I ba-she o-run mi-la e-le ri-i pin i-bi ke-ji o-ludu ma-re.

4. 8.
I ba-she o-run mi-la e-le ri-i pin i-bi ke-ji o-ludu ma-re.

Domingának saját névjegye is van, pentaton sorral. Ezt Siervától halljuk több alkalommal, különböző transzpozíciókban:

4b sz. kottapélda

1D A-B H la-pentaton 3c arioso
Mama Dominga Mama Dominga
Névjegy
Sierra

A 4a jelenet afrikai rétege

A 4a többnyelv és -réteg jelenet: latin ima, joruba gyermekdal és a recitatív angol alapréteg váltakoznak benne. A zeneszerző Sierva *madárdalában* (Birdsong) diatonikus fragmentumokat, dallamrészleteket bitonális kontextusba helyez. Így egy olyan politonális, rétegzett zenei textúra jön létre, mely első hallásra kiismerhetetlennek tűnik. Dallam és kíséret viszonya nem egyértelmű, a mozgások is különböző sebességek, így egyre feszültebb heterofónia keletkezik és ez nem más, mint a zenedramaturgiai cél; közben Sierva szólama magas regisztere miatt mégiscsak kiemelkedik a rétegek közül. A hegedő *twitteringje*,³⁰ vagyis madárcsivitelést felidézzenekari effektusa (5. kottapélda) teszi még érdekesebbé a hangzásteret. A rétegzettség dramaturgiai oka a két, egymással konfliktusban álló szereplő réteg párhuzamos

30 A partitúra használja ezt a megjelölést a szóban forgó zenekari anyagnál.

megjelenítése. Sierva joruba-rétege ütközik az apácák latin szolozsmáival, a zenekar pedig még egy harmadik réteget hoz létre, amely folyamatosan változik és sorozódik. *Morphing*, vagyis időbeli szétcsúsztatás³¹ jön létre a hegedűk szólisztikus kezelése által az üveghangokon. A jelenet formai szempontból is rétegzett: Josefa belépése például váratlan recitatív pillanatot teremt ezzel szemben a jelenet egészének hangzása kortárs jellegű és az opera többi jelenetének quasi-áriáitól, ariosóinak zártságától és azok gyakori stilizált voltától igencsak messze áll.

31 Lásd a III. fejezet végén a zenekar szerepéről szóló részt.

5.sz. kottapélda 4a, Csivitelés-effektus a zenekarban

88

(♩ = ca 92) (♩ = ca 100) (♩ = ca 108)

CHOR NUNS

1-2 o, Di - gna - re prom - ptus in - ge - ri, No - stro re - fū - sus pe - cto - ri Nunc

3-4 o, Di - gna - re prom - ptus in - ge - ri, No - stro re - fū - sus pe - cto - ri Nunc

5-6 o, Di - gna - re prom - ptus in - ge - ri, No - stro re - fū - sus pe - cto - ri Nunc

7-8 o, Di - gna - re prom - ptus in - ge - ri, No - stro re - fū - sus pe - cto - ri nunc

Cel. [Conductor: follow the first singer of 1. or 2.] (♩ = 60)

1 (Tab. B.)

Perc. 2 (Crat.) (Vibr.)

12 (♩ = 108) (SIERVA with 1. Sopr.) (f) (follow 1. Sopr.)

SIERVA temi, nikan ma nikan ma - ni irawo olokiki yen bimba gb'uju misoke

CHOR NUNS

1-2 San - cte no - bis Spi - ri - tus, U - num Pa - tri cum Fi - li - o, Di - gna - re prom - ptus in - ge - ri, No -

3-4 San - cte no - bis Spi - ri - tus, U - num Pa - tri cum Fi - li - o, Di - gna - re prom - ptus in - ge - ri, No -

5-6 San - cte no - bis Spi - ri - tus, U - num Pa - tri cum Fi - li - o, Di - gna - re prom - ptus in - ge - ri, No -

7-8 San - cte no - bis Spi - ri - tus, U - num Pa - tri cum Fi - li - o, Di - gna - re prom - ptus in - ge - ri, No -

Perc. 1 Marimba (bowed)

12 Violins: from the gregorian melody originates gradually a bird-tittering, like in the woods in springtime. Each violin plays individually.

VI. I/1 (♩ = 48)

VI. II/1 (♩ = 52)

VI. L2 (♩ = 56)

VI. II/2 (♩ = 60)

VI. L3 (♩ = 66)

VI. II/3 (♩ = 72)

VI. L4 (♩ = 80)

VI. II/4 (♩ = 88)

SIERVA

Ki n'fokan bale bale, ba - le, irawo kan o, temi nikan ma ni.

JOS.

JOSEFA enters

JOSEFA

I've

CHOIR

NUNS

1-2 - stro re-fū-sus pe cto-ri. Nunc
3-4 - stro re-fū-sus pe cto-ri. nunc
5-6 - stro re-fū-sus pe cto-ri. Nunc
7-8 - stro re-fū-sus pe cto-ri. Nunc

[Conductor gives the last cue for VI. II/6 and waits till bar 25 for the ending of SIERVA]

Arp.

D4 C4 B1
B1 F# G# A#
p

Perc. I

VI. I/1 See separate page subito *ppp*
VI. II/1 See separate page subito *ppp*
VI. I/2 See separate page subito *ppp*
VI. II/2 See separate page subito *ppp*
VI. I/3 See separate page subito *ppp*
VI. II/3 See separate page subito *ppp*
VI. I/4 See separate page subito *ppp*
VI. II/4 See separate page subito *ppp*
VI. I/5 *f* See separate page subito *ppp*
VI. II/5 *p* See separate page subito *ppp*
VI. I/6 *p* See separate page subito *ppp*
VI. II/6 *p* See separate page subito *ppp*

II.2. A latin réteg

II.2.1. Szöveghasználat

A nyelvi és stílusrétegek között az afrikanizmusok rétege és a latin jelenetek dominálnak. Ez a két pólus van leginkább szembeállítva egymással, úgy is mint pozitív és negatív világok. Eötvös autentikus, 18. századi egyházi környezetet ábrázol az operában.

A librettó káoszt, krízishelyzetet jelenít meg és annak egyik lehetséges megoldását,³² egy olyan történeti kontextusban, ahol az egyházi hatalom a társadalmi csoportok közül kiemelkedik, s szinte mindenható. Eötvösnek egyrészt a szubjektív valláskritika szempontjából fontosak az egyházi jelenetek, másrészt pedig az ördög zés ceremoniális jellege s annak zenei kidolgozása is rendkívül hálás színpadi témát kínál számára.

A latin nyelvi rétegnél az énekszólamokban a szerző kétféle szövegtípust használ: imádságokat (vesperást, responzóriumot, zsoltárt), és az ördög zés kánoni szövegét, mégpedig a következő zenei-drámai szituációkban:

1. imádságok az apácák kórusánál, *orgánumban*;
2. egyéni imák, latinul és angolul (Delaure, és Josefa az áriájában);
3. a recitatív szalaszokban rövid latin nyelvű szövegek, megszólítások (Josefa, Delaure, Érsek);
4. exorcizmus-szertartás (Érsek, apácák).

Bár is egyházi személy, Martinától jellemzően egyetlen latin nyelvű sort nem hallunk – hiszen kitagadott apáca, aki nem méltó vagy nem is képes imádkozni.

Az ördög zés, miután egy hosszú jelenettömbön keresztül, a 7d-től a 8a-8c jelenetekig folytatódik, az opera drámai csúcspontját képezi. Eötvös egy az egyben követi az egyházi kánot, a szöveget itt nem variálja meg. Az Érsek által énekelt latin szertartás-szöveg szillabikus, szinte csak negyedekből áll. Többszer sége és vészjósló hangközhasználata (disszonáns, nagy hangközök) adja első sorban nagy hatását a 8b-ben, ahol az énekszólam és a zenekar izoritmikusan mozgó anyaga megdöbbsen meghatározott, kegyetlenséget sugall. A 8d pedig zenekari faktúra szempontjából is igen változatos és rétegzett.

³² Grabócz Márta szerint ez a megállapítás mind a négy legutóbbi operára érvényes. Grabócz Márta: „Introduction.” In: U. (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. (Paris: Éditions des archives contemporaines): 3.

II.2.2 Orgánum és modern mixtúrák

A kolostorban játszódó első jelenet a 4a. Az ezt megelőző 3c végén messziről, még a színpalak mögül az apácák egyre közeledő énekét halljuk. A reggeli terciát éneklük. Sierva Mariát bevezetik a zárdába. A *Nunc sancte nobis* kezdet gregorián dallam orgánumban³³ így csak itt szerepel,³⁴ a következő jelenetben azonban (5. jelenet, Sierva Delaura kettős) világi szöveggel a kórus faktúrájában rejtve visszatér. A latin zsoltárok mindig negatív színezetet képviselnek a darabban, az orgánium clusterszerű felrakása is hideg hatású harmóniát eredményez.

6.sz. kottapélda. A 4a jelenet latin nyelvű apácakórusa Sierva beékeled szólóival

Scene 4/A
The Convent of St. Clare. The cloisters.
SIERVA wears the necklace of Oshun.
(The church bell strikes. A NUN leads in SIERVA by the hand.)

Tempo: ♩ = ca 60, but not synchronised! 8 individual singers, not as choir.

NUN (alto) 1-2 (off stage) Sit down, wait here (glorioso)

CHOIR NUNS 3-4 Nunc Sancte nobis... U - num Pa - tri cum Fi - li - o,

5-6 Nunc Sancte nobis... U - num Pa - tri cum Fi - li - o,

7-8 Nunc Sancte nobis... U - num Pa - tri cum Fi - li - o,

Cl. 1-2

Sax. A.

Cel.

Arp.

Tub. Bells

Perc. 1 Crost.

2 Vib.

Siervát leültetik és várni hagyják, miközben énekelnek: aszinkronban, kis lépésekben mozgó, változó akkordfelépítésű mixtúrákban. Majd az apácakórus és a

33 *Orgánium*: izoritmikus többszólamúság. „A legrégebb és legegyszerűbb európai többszólamúsági technika neve; a vezető szólamhoz kvart, kvint, oktáv hangközöket (nagyreszt párhuzamokat) éneklő 2-3 szólamú együttes.” Dobszay László: *A magyar zene története*. (Budapest: Gondolat, 1984): 409.

34 Az 5. jelenet mélypontján jön el újra Sierva *Please, make me invisible / please, make me forgotten / please, make me disappear / like I was never born* szövegére az a zenei anyag, amely a gregoriánból származik. Dramaturgiai elhelyezése miatt úgy is vehetjük, hogy ez nem más, mint Sierva profán imája, tehát az egyetlen olyan hely a darabban, amikor fordul kérről valakihez, és valójában nem is Delaurához, hanem egy általános alanyhoz.

kislány párbeszéde következik, amely tulajdonképpen párhuzamos monológ, igen érdekesen megszerkesztett, kontrapunktikus és politonális faktúrával. Megcsodálhatjuk a leghosszabb passzust alkotva az opera folyamán Sierva csodálatosan nehéz koloratúráit, a harmadik oktávban tet z vokális halálugrásait (*Birdsong*). Sierva még virtuózábban énekel, mint az 1c-ben, s úgy t nik, mintha a két réteg (az apácáké és az övé) zeneileg is egyre jobban küzdene egymással. Majd színre lép benne rövid időre Josefa is, az apácaf nök. Josefa le akarja venni a kislány afrikai nyakláncait, de Sierva nem engedi. Végül együttes erővel fosztják t meg láncaitól. Siervát így tehát rögvest megalázzák és nyomorulttá teszik, mielőst bekerült a kolostorba.³⁵ A kislány számára a láncok életfontosságúak: minden alkalommal láthatjuk, halljuk a vel trázó háromvonalas é-sikolyt (amit másodjára a klarinétok is visszhangoznak), a 3a jelenetben, Ygnacio hasonló irányú próbálkozásakor, és itt. Mintha isteneit l fosztanák meg ezzel.

II.2.3. Az Érsek jelenetei

A démonizálással kapcsolatos, érzékeny terület a szerepl k karakterének megválasztása illetve megváltoztatása is: alapvet en meghatározza az opera kicsengését. Sokat nyom a latban az, hogy pozitívan vagy negatívan mutat-e be egy adott figurát a zeneszerz . Eötvös az Érsek regénybeli karakterét egy az egyben meg rizte, nem abszolutizálja t mint negatív h st. Josefa és Martina alakja viszont jócskán meg lett változtatva már a Hamvai-féle első librettóban is: Josefa alakja a regényhez képest pozitív, Martináé pedig negatív irányban árnyalt.

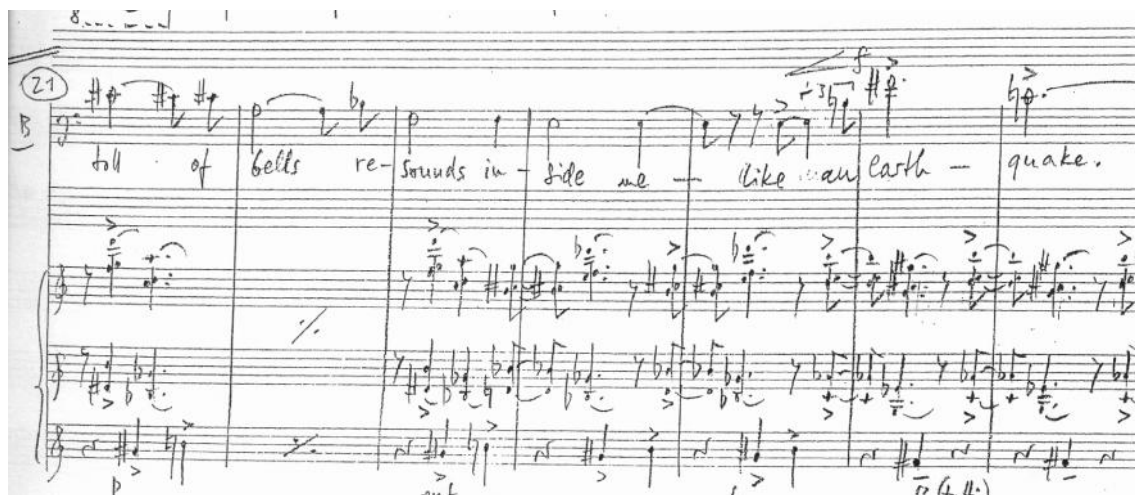
Az Érsek jeleneteiben újra és újra megjelennek a rezek; mély, erőteljes rézfúvók feleselnek egymással, szinte túldörögve az énekszólamot, mint például az Érsek első szólisztikus megjelenésekor, az óráütést fest jelenetben (2a). S a kétféltetés térbeli elosztás, a zenekar sztereó-megszólalásai, clusterei és rézfúvói meger sítik, kiszélesítik a hangzásteret: olyan érzésünk lehet, mintha mindent betöltene a markáns réz-szín, a statikusan felfelé mozgó hangoszlopok kitágított tere.

Még az Érsek, a legkevésbé szimpatikus színpadi szerepl is kap alkalmat bens gondolatainak megjelenítésére, például a lelkiállapota és az örítések közti hangfest ,

³⁵ A regényben mindez csak kés bb, az ördög zési szertartás el készítésekor történik meg (operai jelenetszáma: 7d, 8a), és egy ideig Sierva megélheti kezd d szerelme kibontakozását a kolostorban. Márqueznél csak a pap és a kislány külön-külön is elhatározott szüzességi fogadalma teszi beteljesületlenné szerelmüket. Ezzel ellentétben az operában együttlétük, idilljük már rögtön a szerelmi vallomásnál megszakad (7c).

zenei-hangulati kapcsolat megkomponálásával. az abszolút realisztikus alkat az operában: volt katona, akinek csakis a tényekhez van érzéke.³⁶ De mivel öregszik, törődöttségét, félelmeit kivetíti az őt körülvevő világra.

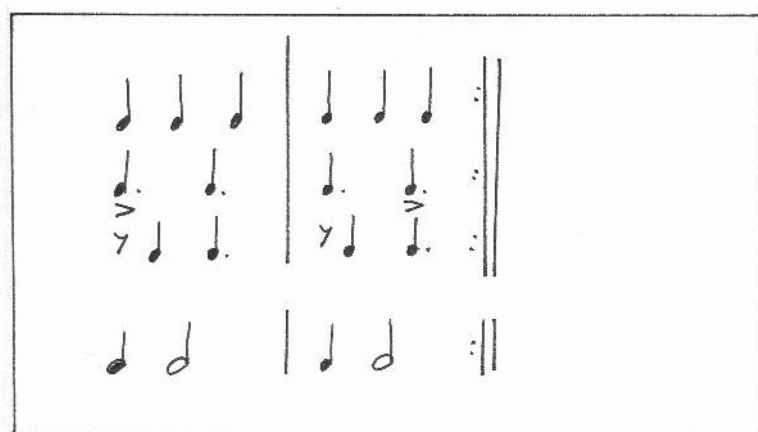
7.sz. kottapélda



2a jelenet eleje „Each hour rattles me. The toll of bells resounds inside me like an earthquake.”

Az Érsek erseki metaforikus szövegének hangfestő zeneisége inspiráló. Ebben a jelenetben szerepel például azon mondatok egyike („How far away we are...”), melyet Hamvai nem saját ihletéből merített, pontosan idézi Márquezt, mégis áriaszöveggént is költőnek hat. A 2a határozott indítását lenyűgöz nek érzem: olyan zenei anyagnak, aminek megfogalmazásán biztosan nem kellett sokat kalkulálnia, gondolkodnia szerzőnek. A harangok ütéseit szimulálja a zenekari anyag egyes rétegeinek ’sántikáló,’ egymáshoz képest eltolódó ritmusa is.

2.sz. ábra



³⁶ Eötvös Péter gondolata. *Beszélgetés a zeneszerzővel*, 2013 február, valamint a *Hacker-interjú*ban is.

52 873

II.3. A kollázs-technika és a barokk réteg

A barokkos allúziók szinte csak egy jelenetre jellemzők: a 3a-ra, Ygnacio áriájára. A negatív arany metszéspontján helyezkedik el ez a fontos ária, de kicsit kilóg a darabból: ugyanis ennyire állókép szer rész nincs benne több, talán Josefát kivéve.

Don Ygnacio halott feleségére, Dona Olallára emlékezik. A Scarlatti-kollázssal Eötvös Péter Olalla alakját személyesíti meg. Magyarázata szerint Dona Olalla alakjában azt a kort akarta megidézni, amelyben Don Ygnacio és első felesége oly boldogan éltek. Az arisztokrata hölgy Eötvös szerint akár Scarlatti-tanítvány is lehetett volna, mivel Scarlatti 1718-19-ben Spanyolországban és Portugáliában tartózkodott, épp abban az időszakban, amikor a regény Ygnacio életének e korábbi szakaszát helyezi. A korszak, a helyszín tehát megfelel; de mindez nem más, mint a zeneszerző fantáziájának játéka, aki szerint a kollázsok úgy vannak megkomponálva, „mintha egy másik világból jönnének.”³⁷

A Scarlatti-szonátákból legalább 6-7 féle idézet található a jelenetben, melyekkel szabad kollázst alkot a zeneszerző, „saját alapstílusába beépíti és elidegeníti őket.”³⁸ Scarlatti clavicembalóra írta a szonátákat. Az újra látni, visszaidézni vágyott volt feleség álombéli alakjának (Ygnacio szövege: „*Bár csak álmodnék veled ma éjjel*”), Ygnacio melankóliájának és bensől désének illusztratív ábrázolása ez.

Domenico Scarlatti³⁹ 1685-ben született Nápolyban. Madridban is élt, hatással volt rá a spanyol kultúrkör. Eötvös Scarlatti⁴⁰ 550 szonátája közül válogatott ki részleteket, melyeket transzponált és meghangszerelt, átvitt értelemben is: zenei jelentésmódosításként. A szonáták összefoglaló jellegű címe alatt többek közt spanyol, olasz és francia eredetű táncművek bújnak meg. Az alábbiakban a szonáták összekiadásának első szavából idézek, melyben az első három felsorolt táncmű is hispanikus:

A szonáták között sok a táncmű, felismerhetők bennük népi táncok (bolero, jota, seguidilla, siciliano, tarantella) ritmusai, a barokk szvit táncai. Igen gyakori különböző

³⁷ *Strasbourg*, 20.

³⁸ *Hacker*, 53.

³⁹ 1685–1757.

⁴⁰ Egy „bel canto-operánál” (Eötvös Péter saját kifejezésével élve) mint ez, tudván, hogy a bel canto-hagyomány Donizettinél indult, fontos azt is megemlíteni, hogy Scarlatti nem csak billentyűs zeneszerzőként volt jelentős, hanem operakomponistaként is, mint a Donizetti-iskola egyik folytatója.

hangszerek, hangszínek játékmódjának felidézése is.⁴¹

Tehát nem csak Eötvös idéz, már Scarlatti is. Pontos idézet és torzítás úgy válik el egymástól, hogy nem csak a hangszín, a regiszter, hanem a tempó is változik, Eötvösnél természetesen legmindig gyorsul. Ezzel egyrészt s ríti az anyagot melynek bele kell férnie egy négyperces ária keretei közé kíséretként, másrészt felkönnyíti, groteszkké teszi. A tempóváltoztatás karakterváltoztatást jelent, „szabászati átalakítást.” Így tehát megfordul a megszokott el adói helyzet, amikor a játékos a tempót a m karakteréhez igazítja: itt a tempó igazodik a küls keret (vagyis az ária) karakteréhez.

A nosztalgia, amely a jelenetet jellemzi, a hangszerelés szelíd iróniájában és Ygnacio öniróniájában mutatkozik meg. Az énekszólám expresszivitása, a sokatmondó szöveg és az idézetek egyre nagyobb s r sége vezetnek az árai kulminációs pontjának eléréséhez, amely a 99. ütemt l kezd dik, ahol viszont hirtelen, megdöbbszent módon vált vissza Eötvös a nem-stilizált, „eredeti” hangra: vagyis saját, bartóki fogantatású lírai vonóshangjára.

Melyek tehát a *f bb változtatások*, amiket az alkalmazott Scarlatti-anyagon eszközöl a zeneszerz ?

1. Az eredeti zongora-faktúrát átalakítja vonós-faktúrává; sem az egyébként a zenekarban jelenlév csembaló, sem üt s, se más billenty s hangszer nem játszik benne. A vonósanyag meg rzi agilitását, de eredeti forrásától így módon elvonatkoztatva beleilleszkedik a jelenet kereteibe.
2. A kollázsoknál egy-két Scarlatti-részletet DJ-szer en egymásba olvaszt, csúsztat.
3. Az énekszólám kitartott hangjai alá vagy fölé ’ragaszt’ vonóskollázst, például a 14-18. ütemnél, a partitúra 54. oldalán, vagy a 24. ütemnél (55.o.).
4. Hangnemi és hangzásbeli moduláció: az eredetileg bés hangnemekben lévő szonátarészleteket is el jegyzés nélkül vagy keresztes hangnemekben notálja, és legtöbbször regiszterben is feltranszponálja.
5. A Scarlatti-anyagból, csak olyan részleteket használ föl, azok eredeti zenei szöveggörnyezetét l elvonatkoztatva, melyekre valamiféle monotonitás jellemz : szekvenciális meneteket, futamokat; hosszabb témákat nem, csak témafragmentumokat. Tehát Stravinskyhoz hasonlóan csak a barokk anyag

41 Balla György: „El szó”. In: U . (közr.): Domenico Scarlatti: *Szonáták*. Budapest: EMB Urtext, 1979): o.n.

kifigurázható, motorikus részét idézi fel.

6. A vonós-anyagot gyors glisszandókkal *modulálja*, „*torzítja*”: ezzel olyan hatást ér el, mintha a lemezjátszón lejátszás közben megcsúszna a tálca. Ez tehát megint egy hangjátékból vagy a filmzenéből kölcsönzött effektus, amely alkalmas a múlt zenéjének idéző jelbe tételére. Ygnacio fejében a motorikus barokk anyagok önálló részletekké állnak össze, zenei emlékképekké, melyek egy letűnt időszak boldogságának emlékéhez társulnak; s ezek a részletek „elmozdulnak”: látszik, hogy nem valós folyamatról, hanem mentális visszaidézéssről van szó. Intarzia-szerűek a barokkos zenei anyag beágyazásai az angolszász, eötvösi zenei alapfaktúrába, amely lírai, deklamatív énekszólammal társul.

Ugyanakkor például a glisszandós torzítások a „*bats*” vagyis a „*denevérek*” szónál jelennek meg, mintha az állatok sípoló hangját hallanánk, madrigalizmusként. A denevér mint az idő romboló hatásának a jelképe, szövegben⁴² a romlás, a hanyatlás szimbóluma.⁴³

Don Ygnacio nem ura saját életének: ugyanúgy, mint a tempók változása, hányódik benne jobbra-balra, a scarlattis emlékfoslányok között. Kétféle érzelmi állapothoz társítja a zeneszerző a kollázsokat: a szorongáshoz, a melankolikus önsajnálathoz, ilyenkor torzítja az alapanyagot, és a boldog, örömteli emlékekhez ilyenkor nem, például 62. ütemtől kezdődő visszaemlékezésnél, ahol egy tiszta, F-dúr tonikai akkord és az azt megelőző kadenciamenet felismerhető marad.⁴⁴

Ez az a jelenet, melyben a *kétféltekés sztereó-zenekar* külön-külön is notálva van, a térbeli diffúzió lehetőségét használja a szerző, sokszor egyszerre kétféle anyagot alkalmazva. A két zenekar közül az egyik játszhat például Scarlattit, a másik saját kíséretet, vagy pedig mindkettő (esetleg mindkettő torzított) idézetet. Önmagában annak is elidegenítő ereje van, hogy két zenekar kétféle anyagot játszik, szimultán. Lássunk példákat:

1. „*denevérek lógnak a vállam fölött*,” 31-33.ü.: dallamfragmentum + motorikus triola-faktúra glisszandókkal és üveghangokkal, ami olyan, akár egy kis szerkezet;

⁴² A regényszövegben is benne van, mint vészjósló állat, és a málló falakkal együtt az idő korróziós hatásának jele Don Ygnacio házában és személyiségében.

⁴³ „Az Őszövetség a tisztátalan állatok közé sorolta, s miután sötétben repül, a kereszténység már egyértelműen alvilági lénynek tekintette. *Így lett az ördögnek denevérszárnya.*” „Denevér” címszó. In: Hoppál Mihály – Jankovics Marcell és mások: *Jelképtár*. (Budapest: Helikon, 1990):53.

⁴⁴ Hacker, 55.

2. „a véremet szívják”: 42–46.ü., a „blood” szónál lírai dallamfragmentum, trillák, cselló-glisszandók (torzítás);
3. „it doesn't hurt” [de nem is fáj], igazi kollázs-pillanat: az egyik zenekarban Scarlatti-dallamból írt szekvencia, a másik zenekarban csak vonós-glisszandók, egyetlen akkordon;
4. „it is not the pain” [de nem az a baj, hogy fáj], a 48. ütemben: a vidám, dúros kadencia eltti szekvenciális részlet a várttal ellentétben lezáratlanul marad; ütközik egymással a „pain” [fájdalom] szó hangulata és a dúr hangnem.

Már Ligeti *Második vonósnégyesének* (1968) harmadik tételében (*Come un meccanismo di precisione*)⁴⁵ megjelent az idő múlásának, korróziós hatásának és az óraszerkezet ketyegésének a társítása, a motorikus, gépies mozgások szembeállítása a lírai anyagokkal mint az idő és az ember konfliktusának metaforája. Eötvös szavaival:

Azért is volt szükséges, hogy betegyük a Dona Olalláról szóló áriát, mert gyönyör zenei kontextus tett számomra lehetővé. Az eredeti szövegben Márquez állandóan játszik az idővel, az idő síkokkal, a *mosttal*, az *akkorral*; és ez a kis scarlattis jelenet lehetővé tette, hogy a múltból mondjak el valamit, és nemcsak a zenei idézetek miatt.⁴⁶

Mindenesetre itt az egymás után és/vagy egyidejűleg megszólaló többféle mozgástípus zenei paródiáját látjuk. A „barokkos gesztusok a fontosak,”⁴⁷ azok dinamikus mozgása áll szemben a zenei alaprétteg egyenletesen lassú lüktetésével és Ygnacio melankolikus alaphangulatával mint ahogy egy Alzheimer-kóros betegnél önállósodnak az emlékfoszlányok, nem illeszkednek egységes gondolatfolyamatba. A mozgástípusok:

1. triolás mozgás, a 3. ütemtől;
2. Esz-dúr tizenhatod-triolás mozgás, 15. ütemtől (felütéssel);
3. lefelé menő futamok és trillák, a 20. ütemtől;
4. kölfelé menő triolás futamok, 24. ü. és 31. ü.;
5. pontozott ritmusos elem, 33. ü.;
6. páros lüktetés elem, 37. ü.;

⁴⁵ [Mint egy precíziós műszer].

⁴⁶ Hacker-interjú.

⁴⁷ Hacker.

7. lefelé/fölfelé menő futamok és trillák, 42.ü., 47.ü.;
8. hangismétléses triolák, 61.ü., 66.ü.;
9. három oktávos ismétléssel nyolcadok, 84.ü.;
10. dallami szekvencia, 19–20. ü.;
11. lehajló pároskötések, 45–48.ü.;
12. oktáv váltás-osztinató, 84–86.ü.

Majd végül jön a bartóki ihletés csúcsponti vonósrész: a 104–108. ütemekben, s ezzel, véleményem szerint, az opera egyik legerősebb, érzelmileg feltöltött pillanata zárja az áriát, az „*I sleep in ruins*” [romok közt alszom] és „*a death will not come to the mourner*” [nem jön el a halál a virrasztóhoz] sorokra a zeneszerző kiúsztatja a felső regiszterbe a vonósanyagot. Az utolsó Scarlatti-dallamfragmentum is itt található: 113–115. ütemekben, de rejtett helyen, hiszen az énekszóló takarja. A bartóki kromatikát alkalmazza Eötvös az emberi létállapot szenvedésének és az érzelmi krízisnek a megjelenítésére is (62–63.o., 117–118.ü.).

„Saját” anyag alig van az áriában: ha nincsenek éppen idézetek, tartott hangok, glisszandáló akkordkötések, szellős-levegős faktúra tölti be a kíséret szerepét. A dallam a bariton szólamában annál jelentősebb. Az, hogy milyen mértékben exponálja vagy éppen mennyire takarja az idézet-anyagokat, mindig változik: kontextusfüggő, s szintén egy behatóbb vizsgálat tárgyát képezhetné; de a cél mindig a filmszerű hangfestés. A drámai hatást a zeneszerző úgy éri el, hogy a hallgató intuitív érzékelésének befolyásolására épít.

9.sz. kottapélda A csúcsponti kromatikus szakasz az Ygnacio-áriában (3a)

The musical score is divided into two main sections, I and II, each containing five staves for the vocal line and four staves for the piano accompaniment. The vocal line is in G major, 4/4 time, and features a chromatic descent in the final phrase. The piano accompaniment consists of two systems, each with Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass staves. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mf, f, ff), articulation (acc, marc), and performance instructions (div, 2-3).

Megpróbáltam megkeresni, az 500 szonátából melyek azok a részletek, amelyeket Eötvös kiválasztott. Körülbelül 200 szonáta átnézése után feladtam e próbálkozást. Így példaképpen az el bb említett mozgástípusokhoz hasonló faktúrákat szeretnék felsorolni:

- 6. példa: 95. szonáta, II. kt.,⁴⁸ 144.o.
- 7. példa (lefelé/fölfelé futamok): 115. g-moll szonáta kromatikus futamai; 124.

48 Az összes szemelvény az alábbi kiadás alapján készült: Scarlatti: *200 Sonate per clavicembalo I IV*. (Budapest: EMB Urtext, 1979.)

szonáta, II.kt. 80.o.; 175. szonáta IV.kt. 97.o.

- 8. példa (hangismétléses triolák): 63. szonáta, II.kt., 50-53.o.
- 10. példa (dallami szekvencia g-mollban): 159. szonáta, IV.kt. 38.o., hasonló még: 65. szonáta, II.kt., 58.o.

Az énekszólam egy-egy mondatát követik az exponáltabb idézetek, s ezek által sorokra tagolódik az énekes mondanivalója. Van a sorszerkezetes építkezésben valami népdal-szerűség is. A tempó pedig ilyenkor, tehát a sorvégi idézetek alatt drasztikusan felgyorsul. Az idézeteknek egységes az ütemjelzése is: általában 3/8-ban, vagy 2/8-ban, triolás lüktetéssel szerepelnek, annak ellenére, hogy eredeti metrumuk lehetett hármas vagy kettős lüktetés is, ami megint csak elidegenítést jelent. A hármas metrum a zárórészben, a lassabb tempóban megmarad. A sokszor kirívóan dúros, vidám vagy éppenséggel groteszk intarziák ellenére a jelenet végkicsengése fájdalmas. A zeneszerző szerint a glyndebourne-i szakmai hallgatóság dicsérte a jelenet erős lírai töltését, senki nem ismerte rá, hogy szó szerinti idézetekről van szó.⁴⁹

A bartókias hangvétel saját anyagok a jelenet során egyébként fel-felsejlenek, akár egy színes-foszlány, amelyből időnként villan ki az alapminta, például a 36. ütemben a „*my muddy blood*” [szívják az iszamos véreket] szövegnél az első zenekarban megjelenő dallam-motívum, amelyre aztán rögtön felel is egy idézet a második zenekarban, érvénytelenítve azt. A 84-85. ütemben pedig a második zenekaron belül jön létre kollázs a bartókos, *pizzicato* kromatikus motívum és a felette lévő, a hegedőkön megszólaló Scarlatti-részlet között. Mintha küzdene egymással a két anyag, a két hangvétel, a két érzés: a múltba visszatekintés boldog-hamis illúziója és a komor jelen elfogadásának fájdalma, mely végül győzelmet arat a hirtelen kitörő kromatikus csúcspontonál.

Néhány szó a jelenet rendezéséről. Purc rete zseniális ötletével Dona Olallát Ygnacio úgy varázsolja el képzelete színpadára, hogy a színpad elterében lévő rejtett ládából elveszi a nem eredetileg fehér, de az évek alatt az állásban megszürkült menyasszonyi ruháját és elkezdi dédelgetni, ének-sorait is neki intézve. Majd egészen megszemélyesíti a ruhát, belebújik és táncol vele, benne: úgy tünik, mintha életre kelne általa a nőalak. A jelenet groteszk, és épp ezért nagyon szép. „*Remember, we sit in the window...*”, „*emlékszel, mikor ültünk az ablaknál és néztük a naplementét...*” Fájdalmas,

49 Hacker-interjú, 89. Fordítását lásd a Függelékben.

mégis szép az emlék. A csúcsponton aztán Ygnacio ráeszmél az önbecsapásra, az illúzióra, keserűen ledobja a földre a ruhát, elcsomagolja, és sírva görnyed a földre. Ebben az állapotában talál rá Abrenuncio, aki az azt követő 3b jelenetben megpróbál lelket verni belé.

A Hilsdorf-rendezés ennél realiztikusabb megszemélyesítést javasolt: valódi asszonyként ábrázolta az álomkép-Olallát, akivel Ygnacio vágyakozva táncol, s aki aztán egyszer csak eltűnik. Véleményem szerint a ruha általi sejtetés sokkal erősebb, koherensebb és a zeneszerző szándékával is egyezőbb megoldás. Magától értetődő képisége van ennek a jelenetnek, amelyre valószínű szereplő beállításával nem érdemes ráerőltetni. Eötvös így kommentálja saját zeneszerzői attitűdjét:

[Zeneszerzői] gondolkodásmódom a színházból és a filmzenéből származik, s ez a tény alapvetően megkülönböztet azoktól a zeneszerzőktől, akik csak a szimfonikus zenei tradícióból táplálkoznak.⁵⁰

⁵⁰ „Peter Eötvös. Entretien filmé avec Hélène Pierrakos réalisé dans les cadres du Domaine Privé de la Cité de la musique de Paris, Mai 2004.” In: *Strasbourg*, 46.

10.sz. kottapélda Ygnacio 3a áriájának közepe

19 55

YGN. It doesn't hurt. am rott-ing a-way, a-way, a-way, It

VI. (div.)

Vla.

Vcl.

Db. 2

24

YGN. doesn't hurt. It's like the bats, bats at night that

VI. (div.)

Vla. (div.)

Vcl.

Db. 2

52 873

II.4. Az örmény-hebraisztikus réteg

Sierva nem menekülhet sorsa el l. Csak Abrenuncio, az orvos örökké kétked , gondolkozó mély humánussága lehet az ellenpólusa annak az extremitások felé hajló társadalomnak, amely Siervát halálra ítéli. Don Ygnacio jelenete után Abrenuncióé következik (3b), mintha Sierva betegségének problémájára két megoldás javasolna a narráció, és két néz pontot ütköztetne: az egyházét és az orvosét. Abrenuncio és Ygnacio a regényben jóbarátok. Purc rete rendezésében a doktor furcsa figura, aki bár tudja, hogy igaza van a kislánnyal kapcsolatban, és jól látja a realitást, mégis a pálinkásüveghez menekül,⁵¹ itatja Ygnaciót is. De Abrenuncio hangja önmagában kevés: az racionális, humánus látásmódja nem kaphat elég súlyt, szerepet.

Abrenuncio a joruba, a spanyol, a latin nyelv stílusrétegek mellett egy új kultúrkört is megjelenít; a zenei realizmus jegyében faktúrája az örmény-hebraisztikus vallási éneket *stilizálja*. Az az orientalizmus, ami a szólamot jellemzi, nem kifejezetten örmény eredet , inkább csak keleties.⁵²

Az örmény zenének nyolc módusa ismeretes. Sokféle zenei hatás érte az örmény vallási éneket, mely az örmény zene legismertebb m faja: török, arab, orosz, perzsa hatások, ezek mind alakították; s az eötvösi anyag sem köthet egyértelm en egyetlen népi vagy vallási stílushoz.⁵³

A regényben az orvos portugál zsidó, valójában tehát többes kultúrájú személy.⁵⁴ Az egyház szent hivatala is nyilvántartja mint veszélyes embert, aki „mocskos szájú.”⁵⁵ „Csak vulgáris latin nyelven gondolkodtam”⁵⁶ mondja Abrenuncio, aki az operában viszont kifejezetten pozitív figurává alakul át.

Abrenuncio szólamának írásmódja a legtöbb helyen expresszív, igen hajlékony, melizmatikus faktúra. Ugyanez a hangvétel⁵⁷ és vokális írásmód szerepelt az *Angels America* Rabbijánál is, aki az els jelenettel megnyitja azt az operát. Még a

51 A regényben Abrenuncio az egyház kegyeib l kitagadott, eretneknek és túl m veltnek tartott orvos, akit nem néz jó szemmel sem az egyházi, sem a világi hatalom, így igazából nincs szava Sierva történetében. Az egyház gyanúsna tartja Abrenuncio lovához való köt dését is, akit, amikor az állat kimúlik, emberhez méltóan eltemet. „Ezzel a hitünk ellen vétett” mondja rá az Érsek. Márquez, 75.

52 A keletiesség, az orientális kolorit fogalmáról lásd Papp Márta írásait is, például: „Muszorgszkij és a kelet. Egzotikum és modalitás.” *Magyar Zene* X/2 (2003/2):132–138.

53 Wikipedia, *musique arménienne* [örmény zene] címszó. 2013.02.26.

54 Ennyiben Abrenuncio Siervához hasonlít.

55 Gabriel García Márquez: *A szerelemről és más démonokról*. (Budapest: Magvet , 1996.) 75.

56 Az Ygnacióval való beszélgetésben, a regényben.

57 Eötvös szerint a mondanivalót tekintve ez az saját, szerzői hangja, és Abrenuncio szólamával kapcsolatban fríges vagy mixolídes hatású módusok alkalmazásáról beszél. *Hacker-interjú*, 90–91.

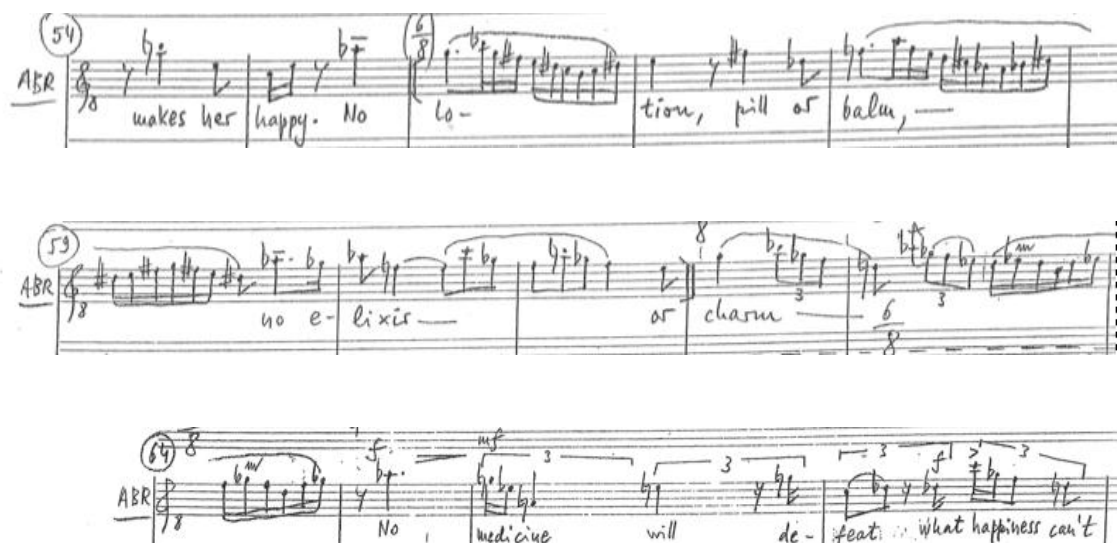
hangfekvésük is nagyjából azonos: a rabbi-szerepet széles ambitusú mezzoszoprán vagy alt énekli, de a magas tenorregiszterben, Abrenuncio pedig lírai magastenor. Viszont a Rabbi melizmái nem annyira nehezek, mint Abrenuncióié,⁵⁸ kisebb ambitust járnak be; s emellett a Rabbinak ritmizált prózában, monodrámászeren *beszélt* szólama is van.

Hangilag, éppen magassága és hangközlépései miatt Abrenuncióié a legnehezebb férfiszerep az operában.⁵⁹ Bár nincs sokat színen, épp ezért nehéz eljátszani, hiszen egy-két megjelenésbe kell beleszítani mindazt, ami a figurával kapcsolatban fontos. Delaura alakítása jelentősebb színpadi jelenlétet és érzelmi ráfordítást igényel, az Érsek pedig sokat és intenzíven énekel. Ygnacio csak az első felvonásban van jelen, a 3. jeleneten belül sincs alkalma hangja bemelegítésre, rögtön magas hangokat (*aisz*, *a*) kell énekelnie.

11.sz. kottapélda A rabbi szólamának részlete az Angels in Americában



12.sz. kottapélda Abrenuncio, 3b részlete, zgkv. 40-41.o.



58 A Rabbi szerepének nehézsége ezenkívül abban áll még, hogy több szerepet kell énekelnie egymás után, különböző hangfekvésekben: szerepet váltó énekes, például Hannah-t is énekli.

59 Eötvös Péter. *Beszélgetés Eötvös Péterrel*, 2013.02.21.

Abrenuncio a kolonializáció korának színes, de alapvetően katolikus világában idegen elem származása és státusza miatt, de főként ateizmusa révén. Szerinte csak a jelen pillanat élvezhető és értékelhető, nincs múlt, jövő.

Abrenuncio And in the meantime, give her
everything that makes her happy.
No lotion, pill or balm, no elixir or charm,
no medicine will defeat
what happiness can't cure.⁶⁰

Bölcs és kortalan alak tehát Abrenuncio, bár az orvosi vizsgálat jelenetében azért kiderül, hogy is vonzódik Siervához.⁶¹ Két kulcsmondata van. Az egyik, saját személye szempontjából: „Az orvosok a kezükkel látnak” (2c osztott jelenet, orvosi vizsgálat); az opera egésze szempontjából pedig a 2. felvonás prológusának kezdő mondata az.

Eötvös Péter szerint Abrenuncio bátor, erős jellemű férfi, afféle „caractère trempé;”⁶² azon racionális, mély, életigenlő férfiak közé tartozik, akikre rá lehet bízni emberek sorsát, jó tanácsadók. Mindez Eötvös számára az örmény-zsidó értelmiségi alakjához társul, így például a Rabbi-szerephez az *Angels*-ben, akit szintén ennek megfelelő zenei jellemzőkkel ruház fel. Abrenuncio és a Rabbi is láthatólag szívének kedves alak, megnyilatkozásai által szerzői hangnak is vehetők.

Márquez regényében a szereplők magánya Sierva tragikus magárahagyottsága, aki álom-hangulataiba zárkózik, Ygnacio egyedülléte, de még Abrenuncio és az Érsek magánya is a mély közvetett mondanivalójának részét képezi; ennek explicit megfogalmazása viszont az operában Abrenuncio figurájához társul. Prológusbeli állítása révén Eötvös tulajdonképpen tagadja a démonok jelenlétét és implicit módon az isten(ek)ét is, és éppúgy mindenfajta démonizálás létjogosultságát. Operáiban hasonlóan életigenlő végkicsengés, szerzői üzenet máshol is előfordul, de talán nem ennyire exponált helyen, mint ez a középponti felvonáskezdés. Szóha elő is fordul, nem ilyen kiemelten tanító jelleggel. Az *Angels in America*-t a „More life!” vagyis „Hosszabb életet!”, „Több időt!” kiáltás zárja a főhős és a többi szereplő kórusának hangján, az opera kódjában. S ott is a magány a szereplők kikerülhetetlen, átélni való sorsa: Prioré,

60 3b jelenet, szövegekönyv. „És addig is: adjon neki meg mindent, ami örömet okoz! Sem balzsam, sem cseppek, se varázsszer, se csodapírula nem tudja legyőzni azt, mit a boldogság meg nem gyógyít.”

61 Sierva valószínűleg minden férfit megbolondít, a randezések legalábbis ezt a képet festik róla.

62 Eötvös Péter.

Harperé, Louisé. Sőt még az angyalok is magányosak a mennyben, a kölcsönös meg nem értés uralkodik a transzcendens világ, vagyis annak operai, kissé ironikus megjelenítése és az emberek közt.

Visszatérve Abrenunció figurájára: amikor tehát nem recitatív jellegű a szövege, az orientális melizmatikus ének stílusjegyeit használja, a következőket:

F bb jegyek:

1. *Alaphangsorok*, melyek időnként a zenekari kíséret anyagát is adják:
 - a) a nagy szeptim-ambitusú sor: *h d esz(e) f gesz asz bé*,⁶³ Abrenuncio első megszólalásakor hangzik fel (2c, 10.ü.), bartóki jellege van;
 - b) a mi fa si la ti do mi, orientális jellegű sor, például: a „lotion” szóra, 56.ü., a „balm” szóra, 58.ü., 69.o.;
 - c) hangfestéssel egészhangú skála⁶⁴ a „charm” [varázslat] szövegre, 62–64.ü., és ennek is a h a központi hangja.
2. *Rubato melizmák* gyakori jelenléte, általában nagy szeptim vagy oktav-ambitussal, minden fontos, hangsúlyos szóra.
3. *Nagy ugrások* (szeptim, nóna vagy kis decima) az expresszív, szöveget elmesélő dallamrészeknél (például: 2c, 38.ü.).
4. Jellegzetes *b* szekund-lépés, amely az orientális színezet zenék kötelező stílusjegye a romantikától kezdve, nyugati és orosz zeneszerzőknél egyaránt.⁶⁵

További jegyek:

1. H hang (első sor: 2c, 10.ü.), úgy is mint az egyik alaphangsor alsó kezdő hangja.
2. Gyakori tonalitásváltás a dallamon belül (3b, 8–11.ü.), úgy történik, mintha a hangfestéssel expresszivitás érdekében váltana módust az énekeszóló.
3. Tonális- (vagy módus)-váltás néha egyetlen melizmán belül is; politonális melizmák (első sorban a Rabbinnál: *Angels in America*, 1.jelenet), de Abrenuncióé is.
4. Atonálisnak hangzó hangsor, valójában két, *b* szekundot szerepeltető melizmatikus sor egymás fölé helyezéséből képződik: *e2 bé2* (tritónusz-ambitussal) és *h1 e2* (tisza kvárt-ambitussal); nem mellékes, hogy mindkét

⁶³ Valószínűleg köze van a bartóki sorok egyikéhez is.

⁶⁴ Az impresszionistáknál megjelenő zenei eszköz.

⁶⁵ Richard Taruskin: „Entoiling the falconet.” In: Uo.: *Defining Russia Musically*. (Princeton: Princeton University Press, 2000):152–185.152 és 159.

hangköz a Sierva-sor legfontosabb alaphangköze is.

5. Énekelt trilla az egyes dallamhangokon, amely szintén bevett orientalizmus-stílusjegy: 63 64.ü., 70.o. Az *Angels in Americában* el fordulnak folyamatos torok-trillák egymás utáni több f hangon vagy a teljes koloratúrán keresztül.
6. Hangfestés és madrigalizmusok a kíséretben. Válfajai: csembaló-hangszín, a tudós doktor-toposz barokkos allúziója, és a hárfa, cseleszta, üt k (3b, 69.o.) választása; vagy a glockenspiel, a marimba és a vibrafon, vagyis a Siervához köt d , az naiv tisztaságát kifejez hangszerek alkalmazása; illetve a lendületes vonósutak (3b, 71.o.) Abrenuncio „*Szórakoztasd t mesékkal!*” szövegére.
7. A megel z 3a jelenet eszköztárából merítve: röviden visszaidézett Scarlattikollázs (formailag is fontos stílusjegy, hiszen az el z , a maga nemében páratlan 3a anyagát hozza újból) a „*tanítsd t klavikordra!*” sornál (3b, 73-74.ü., 73.o.), s t itt az énekszólamban még egy Eötvösnél szokatlan dúr-akkord is megjelenik; fájdalmat és szinteséget kifejez , gyötr d kromatikus dallam (75.), a bartókos zárómotívum felidézése, rímelve Ygnacio áriájának zenei szövetére.

A második felvonás elejét a doktor vezeti be, melyben az Érsek és Delaura beszélget bizalmasan Sierváról. E kezdés hangütése olyan, mintha a szerz , aki egyben képzeletbeli mesél is Delaura és általában a pozitív szerepl k cinkosa lenne. A zeneszerz e mottó⁶⁶ által megadja a maga saját választát is arra a kérdésre, kik is a démonok. Az Abrenunció által megszemélyesített narrátor a prológusban mondja ki 2. felvonás elején:

Az isteni Teremtésben nincs más démon, csak egyetlenegy:

legbens bb magányunk.⁶⁷

Így a m f kérdésre metafizikai értelmezésben adott válasz: az a fajta a bels magány, melyre az ember ítéltetett e földön kikerülhetetlen, ontologikus.⁶⁸ A démonok pedig: az intolerancia, az el ítéletek,⁶⁹ a szerelem mindent fölemészt , fatális ereje;⁷⁰ s a márquezi világban még a karibi kultúra elmosódott emléke is az, mely újra és újra

⁶⁶ Az operának van zenei mottója is: a Sierva-sor. Szövegi mottója nem más, mint Abrenuncio fent említett mondata. De a m címe is zenei-szövegi mottóként m ködik.

⁶⁷ A 7a elején szerepl mottóról van szó.

⁶⁸ *Boukoba*, 135.

⁶⁹ Edward Seckerson: „Love and Other Demons, Glyndebourne Festival.” Independent.co.uk. 2008.08.14.

⁷⁰ Delaura 6. jelenetében: partitúra 150 157.o.

el t nik és konfliktusokat okoz.⁷¹

A rövid prológos zenéje eltér Abrenuncio többi megjelenésének anyagától. Szólamában eddig nem fordult el tritónusz, kvárt és kvint, éneke többnyire skálaszer volt, kis hangközökből állt. Itt viszont exponált módon kürtöli ki az eötvösi üzenetet: dallama kvártokkal kezd, a már megszokott magas tenorregiszterben, a *démon* szóra pedig a Siervát jelképezi sz k kvint (*cisz g*) esik. S a rövid prológos zárása, az „*innermost solitude*” [legbens bb magányunk] szavaknál a leg szintébb, legszomorúbb bels hangjot megjelenít, szinte népzenei ihletés tiszta kvinttel történik.⁷² Az örmény-zsidó réteg itt láthatóan letisztul, a nagyív kántálás átvált a szerzői hang pátoszmentes melankóliájára. A zeneszerző vallomásában újból a csodált bartóki örökséghez fordul.

13.sz. kottapélda

158

Love and Other Demons
2. part

PROLOGUE (ABRENUNCIO) and Scene 7/A DELAURA, BISHOP CHOIR

(♩ = ca 58)

ABR. In God's cre-a-tion there's a single de-mon, the

Cel.

Arp. *slow GLASS BELL*

(ev. Perc. 2)

VI. I 1 (♩ = ca 58) (musica sord.)

VI. II 1 (musica sord.)

Vla I 1 *sord.*

Vla II 1 *sord.*

1 *(musica sord.) Solo: dolce, vibr.*

Vcl. I 2 *sord.* *dolce, vibr.*

3 *sord.* *dolce, vibr.*

1 *(musica sord.) Solo: dolce, vibr.*

Vcl. II 2 *sord.* *dolce, vibr.*

3 *sord.* *dolce, vibr.*

Db. I-II 1

⁷¹ Boukoba, 129.

⁷² A tiszta kvint Kurtágnál nagyon gyakori, sor- és frázist záró zenei eszköz, a tisztaságot, önazonosságot szimbolizálja; Eötvösnél is, de korábbi műveiben (1998 előtt) ezt nem merte így felvállalni.

II.5. Josefa jelenetei

II.5.1. A Josefa-Ygnacio levéljelenet

A bels hang/küls hang játék úgy is megvalósítható, hogy a küls hangot bels hanggá alakítja a zeneszerző.⁷³ A 3c jelenet egyszerre e legmodernebb technika alkalmazása és egy régi operai hagyomány, a színpadi levélolvasás vagy levélírás felelevenítése. Két személy hangjának összekeverése és a két külön tér egymás mellé helyezésének a játéka zeneileg is hálás felada, Eötvös alkotói preferenciáihoz tartozik.

A barokk és bécsi klasszikus operákban is szerepeltek a levélírást megjelenítő részek humoros vagy komoly formában, legtöbbször recitativókban, de Mozartnál áriában is: példa rá a Grófn és Susanna levélíró duettje *Figaro házassága* második felvonásából. A romantikus operában és a 20. század első felének operáiban is van rá példa: többek között Csajkovszkijnál⁷⁴ vagy Sosztakovics *Az orr* (1928) című operájának levéljeleneténél.

A levél mint színpadi eszköz, abban az esetben, ha recitativóban vagy recitatív jellegű kortárs operai szövegben szerepel, elrelendíti a cselekményt és új adatokat juttat tudomásunkra. Ha azonban ária vagy duett formáját ölti, mint a mozarti példánál, első sorban játékosan, de néha akár komolyan is a hős érzelmeit vetíti ki általa a zeneszerző.

Mozartnál két ember együttesen készíti a levelet; Eötvösnél viszont szimultán írják és olvassák azt, tehát a tér és idő színpadi egysége itt megbomlik. Josefa egyidejűleg van színpadon Ygnacióval és Abrenuncióval, a színpad tere absztrahálódik, több idő- és térbeli síkra osztódik. Így jobban koncentrálnánk az egyes énekhangokra is. Tulajdonképpen az alapszituáció lehetetlenségét is jeleníti meg a zeneszerző: a darab által ábrázolt társadalomban mintha elbeszélnének egymás mellett a szereplők, az egyes társadalmi, vallási csoportok megjelenítései. Egyazon színpadon vannak, de külön világban élnek.

A Josefa-Ygnacio levélduettnél a két bels hang hasonlóságán van a hangsúly. Az időben egymás mellé csúsztatott, egymáshoz képest kissé variált énekszólamok kánonban éneklik-deklamálják ugyanazt a szöveget. A két szólam oly módon folyik

⁷³ A küls hang/bels hang és küls tér/bels tér egymásba olvasztása Eötvösnél kedvelt célja a zenei kifejezésnek. Az *As I Crossed a Bridge of Dreams* (1999) sztereó-verziója erre a zenei játékra épül, de igazából a már említett *Mese* is.

⁷⁴ Az *Anyegin* híres levéljelenete valójában időnként recitatív jellegű közlésmódot is használó nagyária. Többet megtudunk belőle Csajkovszkijtől Tatjánáról, mint az egész első felvonásban bárhol; sőt a férfinak, Anyegin zenei anyagának is ez az ária az egyik fő forrása.

egymás mellett, hogy a második szólam (Ygnacio) a kezdő szólam (Josefa) dallami és szövegmotívumait annak szüneteiben és kitartott hangjai alatt ismétli meg. S így, bár kissé érződik az egyidejű írás és olvasás eltolódott időbeliségének kánon-hatása, mégsem válik egyik szólam sem kivehetetlenné; viszont valódi duetté sem, hiszen soha nem éneklük pontosan egyszerre ugyanazt a szövegrészt. A szerelmi kettős két spanyol nyelvű duettsorát és a 2c jelenet egyik pillanatát⁷⁵ beleértve ez az egyetlen olyan rész az operában, ahol két énekes *egyszerre* énekel. Valójában párhuzamos beszédrel van itt szó. A levél pedig nem latin, hanem angol nyelvű.⁷⁶

Az író, Josefa és az olvasó, Ygnacio regisztere közel van egymáshoz: a mély nemi és a lírai tenor-középregiszter közt csak néhány hang a különbség. A két ambitus közelségét kihasználva tükör-kánont hoz létre a zeneszerző, és a dallamfragmentumok egymásra torlasztásával sítí az énekszólamok kettősét. Úgy tűnik, mintha a két énekszólam egyetlen sort adna ki, kiegészítve egymást. Az 112. ütemben a *desz/e* kisterc-tengelyen tükröződik a két szólam. A tükrözés kvintpárhuzamokká hidegül a 13–19. ütemben, Sierva María nevére. A 21. ütemtől újra tükörkánonban haladnak a szólamok, de most *d/disz* kisszekund-tengelyről, ritmikailag is pontosan tükrözve mintha közelednének az író és az olvasó álláspontjai. A 30–32. ütemekben Ygnaciónál módus- vagy tonalitásváltás történik, félhanglépéssel módosul a tükrözés, de a 30–37. ütem újra pontos tükör, nagy hangközökkel, tengelye *disz/e*.

Tehát: a levélbeli megszólítás lelép kvártja Josefánál nagy terccel feljebb szól, mint Ygnaciónál. Ugyanez a tiszta kvárt társul egyébként az operában az egyházi személyek egymás közti megszólításához, kivéve Delaurát, akit saját névjegye megkülönböztet a többiektől. Később Josefa és Ygnacio dallamrész-indulásainak kezdő hangjai közelednek egymáshoz, s végül csak kis szekund különbség lesz köztük, mintha egymást szavát folytatnák, és mintha Ygnacio egyre jobban elfogadná a levél álláspontját. Dallamfragmentumaik egymás tükörképeit alkotják.

A 18. ütemben, amikor mindketten Sierva nevét említik (77.o., partitúra), nem a Sierva-sorból ismerős, megszokott tritónusz/kvárt hangközökön szólal meg a név, hanem szekundonként kvintpárhuzamban lefelé lépegetve, aminek gregoriános hangzása van, s így elvetíti a kolostori hangulatot, a latin réteget is. Talán azt is jelzi a

⁷⁵ 2c, 16–20. ütem.

⁷⁶ A levélírás és -olvasás zenei dialógusa a *Korrespondenz* című vonósnégyesben is megjelenik (1991). Itt Leopold Mozart és fia, Wolfgang levelezését, hangjukat, kérdéseiket és válaszaikat halljuk egyidejűleg vagy egymás után, egyetlen zenei anyagon belül. Tulajdonképpen egy időben és térben disztanciált, nem egyidejű beszélgetés gesztus-struktúrájának hangszeres zenei átalakítása, a beszéd intonációjából lesznek a dallamok, motívumok.

hangközzimbolika e pillanata, hogy sem Ygnacio, sem Josefa nem ismeri igazán Siervát – akinek saját hangsorából a duettben ekkorra már nem sok maradt.

A zenekar az énekszólamok motívumaiban rejlő harmóniákat veszi át, statikusságával nyugodt alapot ad, hangszín szempontjából pedig fluktuáló akkordokat tart ki. A Josefa-szólamhoz kommentárként hozzákapcsolt disszonáns, expresszív brácsa-szólók központoszásként viselkednek – minden énekelt sor végén megjelennek. A brácsa Josefa névjegye. Eötvösnél máshol is alt hangú vagy mély regiszterben éneklő anya- és nőfigurákhoz köthetők, a *Három nővér*-ben, a *Replicá*-ban és a *Korrespondenz*-ben pedig a búcsú hangszere. Az *Angels*-ben például Ethel Rosenberghez társul, aki kísértetként tér vissza Roy Cohn halálos ágyához, aki őt annak idején halálra ítélte; magányos megjelenéseit az üres hangzástérben tétova brácsa-szóló kíséri.

Ygnacióból a levéljelenetben zeneileg semmi sem marad: látszik, mennyire gyenge, puha karakter, hiszen teljesen azonosul a levél tartalmával és annak írójával. Bár Eötvös szerint a levélírás pillanatában Josefát is kétkedőnek látjuk,⁷⁷ mert nem tudja, egyet értsen-e az Érsek szavaival, zeneileg ennek a kifejezését nem tartom egyértelműnek, talán igazán csak a rendezésben valósítható meg.

⁷⁷ Hacker-interjú, 90.

14.sz. kottapélda

76

Scene 3/C

Simultaneously: In Ygnacio's house, in the Convent,
 JOSEFA writes the letter, YGNACIO reads it.
 ABRENUNCIO, DOMINGA.

(♩ = ca 52)

JOSEFA

IOS. Mar-quis, it is the wish of His Grace

YGNACIO

YGN. Mar-quis, it is the wish of His Grace

77

JOSEFA

IOS. the Bishop, that Sier - - - va Ma - ri - - - a

YGNACIO

YGN. the Bishop, that Sier - - - va Ma - ri - - - a

JOSEFA

IOS. un - til we tame her fears stay in the Convent of St. Clare,

YGNACIO

YGN. un - til we tame her fears stay in the Convent of St. Clare

79

JOSEFA

IOS. so that she's filled with the Ho - - -

YGNACIO

YGN. so that she fills so that she's filled

II.5.2. A transz rétege: a Josefa-ária

A transz rétege Dominga 1c jelenetbéli fél-transzában, f ként azonban Josefa nagyáriájában (8c) valósul meg. Egészen más típusú zenei anyagot generálnak, s mivel Domingát már az afrikanizmusok rétegénél tárgyaltam, most csak Josefára térek ki. Josefának összesen négy jelenete van, ebből kettő jelent sebb: a levéljelenet (3c) és az ária (8c).

Az apátni áriája zeneszerzői szempontból kétségkívül igazi *trouvaille*, hangi effektusaival, játékos-igéz ördög-felsorolásaival intenzív zenei pillanatot hoz létre. Áriája formailag is nagyon koncentrált, háromrészes ária-formát lehet benne felismerni.

Josefa zenéje hatásos énekszóló: egyszerre misztikus és erotikus, épp ezért különleges transzállapotot tud vele ábrázolni a zeneszerző, a széles ambitusban mozgó mezzo hangi lehet ségeit a végletekig kihasználva. Váratlan, újszerű zenei-drámai pillanatot teremt vele,⁷⁸ amely igazi jutalomjáték az el adó számára. Az ördög zés jelenetsorába ágyazva az ária kisebb hullámvölgyet hoz létre a feszültségfolyamatban, amely azonban egyre emelked intenzitással torkollik a következő jelenet fortissimo kezdés-tuttiájába. A hosszú ária a cselekményben egydajta megszakítást, fennsíkot képez, éppúgy, mint dramaturgiai párja, az Ygnacio-ária. Nem töri meg az ördög zési jelenetsor feszült csúcsívét, ellenkezőleg: nagyon is illeszkedik oda és erősíti azt.

Pszichológiai nézőpontból viszont Josefa viselkedése kevésbé érthető. Valaki démonjainak átvállalása hies tett, amelyre nagyon kevés emberi szituáció adhat okot; Josefa nem ismeri olyan jól Siervát, hogy ezt megtegye, nem az anyja; hirtelen támadt részvéte és hiesessége meglep. Josefa karakterének ilyen irányú torzítása mint dramaturgiai megoldás tehát számomra kizárólag zenei szempontból indokolt.

⁷⁸ Hasonlóan szenvedélyes zenét csak Delaura magányos rldésekor, a 6. jelenetben hallunk.

II. 6. Hangközhazsnálat és hangközhszimbolika

II.6.1. A bartóki anyanyelv és a hangközhszimbolika kapcsolata

Mivel Eötvös zenei dramaturgiája az „emberi kapcsolatok dramaturgiája,”⁷⁹ minden eszközét a szereplők, a szituációk és viszonyrendszerek megjelenítése érdekében választja meg. A zenei hangköz itt nemcsak névjegyként és emlékeztetőként funkcionál. A hangköz „a szimbolizálás ideális eszköze.”⁸⁰ De menjünk tovább: nemcsak szereplőket vagy embertípusokat, drámai karaktereket szimbolizál hangközhökkel és azokból épített zenei anyaggal, hanem róluk véleményt is mond: néha szerzői kommentár formájában, néha pedig az adott szereplő hangközhjeinek és anyagainak egy másik szereplőéihez való kapcsolódása, vagy éppen eltéréseik által.

A hangközhazsnálat stílusréteget, viszonyítási pontot, viszonyrendszert takar: egyszóval *mindent, ami lényeges*. Eötvös zeneszerzői nyelvezetének ez a legfontosabb, stabil pontja, amelyből minden kiindul.

A hangközhválasztás részben ösztönös, nagyrészt azonban a korai zenei élményekre nyúlik vissza. Alapja egyrészt az a magyar zenei képzés, amit kapott; másrészt fiatal éveiben a nyugati, konstruktív zenei gondolkodás megismeréséből származó hatás, és végül ez a kétszintézise. A népzenei és a bartóki indíttatás, a Lendvai-féle hangközhzelemzések használata azonban meghatározó maradt az eötvösi hangközhszimbolika kialakításában. A zeneszerző ezek segítségével létrehozta saját zenei kódnyelvét: dramaturgiai és pszichológiai kódolt zenei nyelvet.⁸¹

Eötvös nem titkolja, milyen erős hatással volt rá Bartók zenéje. Emellett, erdélyi születés révén, a népzene és a magyar zenetörténeti hagyományok is fontos inspirációs forrást jelentenek számára. Kurtág és Eötvös is a bartóki anyanyelv fogalmáról beszélnek⁸² mint igencsak különböző zenéjük közös kiindulási rétegéről. Eötvös szerint: ez „valami, ami belülről jön, nem tudatosan tanult, mint más nyelvek.”⁸³ „Bartókot, mint szforrást mindig jelenvalónak érzem, mindenekelőtt vertikális, harmóniai

⁷⁹ Laviéville, 213.

⁸⁰ *Op.cit.*

⁸¹ *Op.cit.* A 215. oldaltól egy egész részfejezet szól erről.

⁸² Simone Hohmaier zeneszerzői Bartók-recepcióról szóló tanulmányában („Muttersprache Bartók Intervalldenken bei Peter Eötvös”) a tradícióra vetett második tekintetnek nevezi a zeneszerző máséval össze nem keverhető, individuális Bartók-szemléletét, amely szerinte is leginkább a hangközhazsnálatban és a hangközhök hatásának tudatos kutatásában érvényesül, és ezeknek a tulajdonképpeni Bartók-újraértelmezéseknek a hatásait, jelenlétét vizsgálja Eötvös zenéjében. In: Simone Hohmaier: *Ein zweiter Pfad der Tradition. Kompositorische Bartók Rezeption*. (Saarbrücken: Pfau-Verlag, 2003): 99–114.

⁸³ *Hacker-interjú*, 101.

relációban”⁸⁴ jegyzi meg másutt.

Ligeti, Kurtág és Eötvös mintha lényegében azonos gyökér zenei nyelvet beszélnének, mentalitásuk rokonsága tagadhatatlan. Kurtággal kapcsolatban mondja Eötvös: „A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, ahol , harmóniáinak mozgása is mindig természetes számomra.” S a következő idézetben is erről vall:

Még a miskolci, gyerekkori zenei tanulmányaim során úgy nevelkedtem, úgy éreztem, hogy *Bartók a zenei anyanyelvem, a legtermészetesebb zenei kifejezési eszközöm.* [...] Mi Ligetivel, Kurtággal azonos módon hangsúlyozunk, artikulálunk, hasonló harmóniai rendszerben gondolkozunk, persze ezen belül mindenkinek megvan a saját rendszere, egyik sem hasonlít a másikra. Könnyen felfedezhet viszont, hogy a bartóki artikuláció, harmóniai gondolkodás volt a táptalajunk, és ki-ki ebből alakította ki a maga világát.⁸⁵ [...] A gyökereink azonosak, és ez kimutatható a három sajátos alkotói egyéniségben, melyek a különböző ségek, az egymástól való függetlenség ellenére mégis egyfajta közös irányt képviselnek. De ne feledkezzünk el a negyedik, Erdélyben született magyar zeneszerzőről, Szilveszter Andrásról. Az alkotásaira ugyanaz vonatkozik, mint hármunkéra, azzal a különbséggel, hogy Magyarországon maradt. Szellemiségét ez a tény nem befolyásolta, csupán karrierje alakulását hátráltatta. Én körülbelül húsz évvel vagyok fiatalabb nála, és lehet, hogy velem lezárul ez a közlési forma.⁸⁶

Eötvös Péter ezen megállapításával nem értek egyet. Saját zeneszerzői munkámban is látom a jeleket a magyar népzene és a Bartók-zene alapuló, tipikusan magyar füllel hallott élményanyag és zenei gondolkodásnak, amely a nagy hármasra jellemző. Meggyőződésem, hogy a fiatal nemzedék több tehetséges zeneszerzője is folytatja ezt a vonalat, egyben a modern, kortárs zenei irányzatok felé is nyitottan.

84 [„Kurtág harmóniái az én fülemnek mindig természetesek, nemcsak zeneszerzőként, hanem karmesterfüllel hallgatva is. A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, ahol , harmóniáinak mozgása is mindig természetes számomra. Valószínűleg egy külföldi zenész, aki nem ezen a hagyományon nőtt fel, azonnal megérzi, hogy mi valahol egy közös, de nem nyugat-európai nyelvet beszélünk. A Kurtág és köztem kialakult barátság és zavartalan eladói együttműködés alapja az is lehet, hogy az expresszivitás tőlem sem idegen. [...] Nagyon erős hatott rám], de nem stiláris értelemben. Leginkább a szabadsága hatott rám, és a kvázi „non-strukturáltság”. A szigorúan szerkesztett formában komponáló zeneszerzők partitúrái olyan analízisre csábítanak, amelyből kiolvasható a gondolkodásmód. Kurtág zenéje nem ilyen. [...] Zeneszerzői szemmel nézve Kurtág zenéjének spontaneitása mindig megragadott, és tőle egy időben kifejezetten felszabadított. Csak egy példa: a minden részletében szigorú rendszerben komponált *A szél szekvenciái*t [...] 11 évvel később alapanyagként használtam a *Chinese Opera* című zenekari művemben, de ott éppen Kurtág műveinek hatására már fel mertem vállalni, hogy ugyanazok zenei gondolatok fantáziászerűen szabadok legyenek. Ez számomra is a váltás jele volt.”] Eötvös Péter. In: Szilva Tünde: „A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, ahol . Eötvös Péter Kurtág György I.” *Muzsika* 54.évf./11.szám 2011/11): 36–37.

85 Albert Mária: „Találkozások Ligetivel Miskolctól Münchenig. Eötvös Péter és Rácz Zoltán Ligeti György I.” *Muzsika* 46.évf./5. sz. (2003/05): 17–19.

86 *Op.cit.*

A Bartók- és Lendvai-féle *szám- és hangközrendszer használata is fontos alap*, amit a zeneszerző továbbfejlesztett. A hangközszimbolika és a bartóki anyanyelv, úgy érzem, szorosan összefüggenek egymással. „A hangköz, úgy is, mint olyan zenei elem, amely a kis- és nagyléptékben egyaránt jól tükrözi a dallami-harmóniai kapcsolatokat, a színpadi és zenei feszültség közti interakció elsődleges eszközévé válik Eötvös számára. A hangköz illusztrálni tudja a fennálló dramaturgiai szituációt.”⁸⁷

*Leggyakrabban tiszta hangközökkel dolgozom, mert ifjúkoromban nagyon fogékony voltam a hangközök különféle használatára a régi kultúrákban, [...] amelyeknél ezek különféle ethos-okat hoztak létre. Ettől kezdve tudatosan is vizsgáltam, hogyan hatnak rám a hangközök. [...] A hangközök és a hangnemek tehát nagyon erős hatással vannak rám.*⁸⁸

A hangközök választásának tehát vannak ösztönös okai is. Az utóbbi három nagy opera⁸⁹ tipikus hangközei: b 4, T5, kis és nagy 6, kis és nagy 7. De a zeneszerző, saját zenei nyelvét tudatosan használja fel dramaturgiai céljához, mely nem más, mint zenei síkra áttenni, lefordítani a különböző szereplők közti viszonylatokat.⁹⁰

A kvárt hangköz használata és az azzal való harmóniaépítés például nagyon is tipikus zenei *alapanyagnak* számít Eötvösnél. A kvárt túlsúlya már Bartóknál is zenei-nyelvi sajátosság, mely a magyar népzeneből ered. Gondoljunk a kvárt-ugrással kezdődő népdalokra, a népdalsorok kezdő hangjai közötti kvárt-, kvint- és oktávkülönbségre, a magyar népzene pentaton alapjellegére és tiszta hangközökre épülő dallamstruktúráira. Az Eötvös által oly kedvelt tritónusz nem illik bele természetes módon ebbe a sorba, gyakori alkalmazásának okai másutt, talán spektrális típusú zeneszerzői hallásában és kedvelt felhangsor-alkalmazásaiban rejlenek.

87 Laviéville, 215. [„L'intervalle, en tant qu'élément régissant à grande et petite échelle les relations mélodico-harmoniques, va en effet constituer pour Eötvös un premier moyen d'accès à cette interaction désirée entre tension scénique et tension musicale.”]

88 Eötvös Péter. „Entretien filmé avec Hélène Pierrakos réalisé dans les cadres du *Domaine Privé de la Cité de la musique de Paris*, Mai 2004. [„Je travaille souvent avec les intervalles purs parce que dans ma jeunesse j'ai été très réceptif aux différentes utilisations des intervalles dans les cultures anciennes, grecques ou chinoises. Ils avaient par exemple des intervalles interdits, des intervalles qui suscitaient différents échos chez le spectateur et depuis ce temps-là j'ai examiné chez moi quelles étaient mes réactions face aux intervalles. [...] C'est dire que l'influence des intervalles ou des tonalités est très forte sur moi.”]

89 Nemcsak a három opera, hanem valószínűleg az egész életmű az 1995 utáni évek bizonyosan; ezt azonban nem vizsgáltam.

90 Marie Laviéville szerint; én úgy fogalmaznék: hangközökkel jellemez karaktereket és szituációkat.

II.6.2. A tonalitás kérdése

Felvetődhet még a tonalitás kérdése is, ami valamilyen módon kapcsolódik Bartókhoz, az ötvösi Bartók-recepcióhoz. Az, hogy mit hallunk tonálisnak és tonalitáson kívülinek vagyis tonálisan értelmezhetlennek, valószínűleg zenei nevelés kérdése is. Vajon a modern, de mégis könnyen megközelíthető ötvösi operastílus *tonális-e* és ha igen, milyen módon? A fiatalkori művek atonális, dodekafón nyelvezete után vajon épp a politonalitáshoz való visszatérés ad alapot a gesztus-alapú, párbeszéd alapú zenei gondolkodáshoz?

Biztos, hogy vannak tonális húzóerők, csomópontok Eötvös operáinak anyagaiban; az *Angels in Americában* például a centrálhangok használatával idéz el különböző tonalitás-érzeteket. Ezek néhol szinte kétütemenként váltakoznak, néhol egyetlen jeleneten keresztül végig vagy akár egy tétel erejéig is stabilizálódnak, kimerevített tonalitást és időérzetet hozva létre, mintegy képzeletbeli filmzeneként. A *Love and Other Demons*-t gyakran politonálisnak lehet nevezni, például a latin jelenetekben vagy az orgánumos kórusrészeknél. Más részeknél a tonalitás egyetlen akkordban és annak variálásában gyökeredzik, például az Evokációban és az álomrészek kórusaiban, a 7a-ban is. Laviéville szerint:

Eötvös ismert harmóniai színek újszerű kombinálását választja, s egy új zenei nyelv létrehozása helyett *mobilitással* jellemzi saját zeneszerzői stílusát.⁹¹

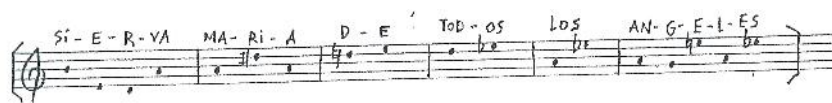
Cáfolnám megállapítását: véleményem szerint *van új zenei nyelv, amely eklektikus ugyan, de éppen hangközhasználatára révén nagyon jól felismerhető*. A nyelv adott tonalitása, modalitása változhat, de az is csak a megszabott kereteken belül. A tonalitás egészen újszerű kezelését vagy a weberni értelemben vett tizenkétfokúságot és teljes atonalitást a zeneszerző egyik általam ismert operájában sem érzékeltem.

91 Laviéville, 218. [„Préférant jouer sur les combinaisons innovantes de couleurs harmoniques connues plutôt que de mettre au point un langage inédit, le musicien appréhende lui-même son style compositionnel comme relevant d’une « tonalité mobile ».”]

II.6.3. A Sierva-sor

Az opera talán legfontosabb, mindent átfogó rétege az a hangközszimbolikai réteg, amely Siervához kötődik. Eötvös minden szereplő számára kijelöl egy vagy két hangot jellemzésül. Sierva esetében ez sorának két legpregnansabb hangközviszonylata, a tritónusz és a tiszta kvint (*a1* és *e2*).

15. kottapélda A Sierva-sor: Sierva María de Todos los Angeles. Zgkv. 1.o.



A Sierva María de Todos Los Angeles névből képzett hangsor 18 hangból áll, a betűk és a hangzók szolmizációs vagy abszolút hangokkal vannak behelyettesítve. Az opera számos részjelenetének anyaga ebből a sorból fejlődik ki: első sorban az álomjelenetek, valamint a Sierva-Delaura viszonylatban leitmotívumként viselkedő hangköz-kivágatok.

Sierva María neve beszélő név,⁹² jelentése: Mária, minden angyalok szolgája. A Mária keresztnév a kislány keresztény kultúrájára utal, tehát ez megint csak egy márquezi csavar, hiszen a név jelentése teljes ellentétben áll a kislány feltételezett démonikusságával. Eötvös viszont jobbra hagyja a María keresztnévet, számára fontosabb, hogy éppenséggel a kislány démonikus karakterét, pogány mivoltát mutassa meg.⁹³

⁹² A Sierva név jelentése a latin *servus* tőből ered, jelentése: *szolga*.

⁹³ Ennek leírásával Márquez sem szemérmeskedik: például a rabszolgák közt elvegyül Sierva jóízűen elfogyasztja az általa kibevezett kecske lágyrészeit. Sierva nem olyan ártatlan és tiszta tehát a regényben, mint az operában.

16.sz. kottapéllda A Sierva-sor az Evokáció elején

The image shows a page from a musical score titled "OVERTURE (Evocation)" by Peter Pöttyös. The score is for a chamber ensemble and includes parts for Celesta, A-p., Percussion 2, Piano (1 and 2), Violin (1 and 2), and Percussion (1 and 2). The tempo is marked "(♩ = 88)". The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations including dynamics, articulation, and performance instructions.

A m el játéka (*Ouverture and Evocation*) nem zenekari tutti, hanem passzív, kontemplatív hangulatfest nyitózene, amely rögtön Sierva álmvilágára utal el re és az álom-id szubjektivitását hozza létre. A szerz i utasítás is álom-kórusról beszél: a cselesztához és Sierva szólóhangjához nyolcszólam n ikar társul, úgy, mint hogyha álmodna. Hasonlóan a *Három n vér* indításához a tangóharmonika-szólóval, ami szintén jelzésérték és mottónak t nik, Siervának ez a szólóanyaga sem jön soha többé ilyen formában vissza, és magányos kis alakját az opera bevezetésében éppen mindenén kívülrállása, s ennek a bevezet zenének a szomorú, titokzatos hangulata teszi jelent ssé.

A Sierva-sornál láthatjuk: a zeneszerz él a szabadsággal, hogy ne csak szigorúan a zenei hangnak megfelelő bet ket zenésítse meg. A két nem-zenei hangzót befoglalva is koherens marad a sor; szelíd, de feszültségteljes hangulata várakozást kelt. A zeneszerz számára ez a hangsor és a cseleszta cseng , ezüstös hangszíne a gyerekszobát jelképezi, a még töretlen naivitást: Sierva gyermekkorát.⁹⁴

Mottó is és egyben els zenei mondat tehát a Sierva-sor. Egyvonalas a-n indul, jellemz hangközei a tiszta kvárt, a tiszta kvint, a *tritónusz*, illetve az ezek kombinálásból létrehozott kis nóna, nagy szeptim és kis szeptim. A sor dallamalkotó funkcióval felruházott szegmensei, melyeket a zene a kés bbiekben variálva is hoz, a következ ek:

94 Hacker-interjú, 102.

1. kvárt-szekund játék: tiszta kvárt+nagy szekund, tiszta kvárt+kis szekund: tritónusz;
2. kvint-szekund játék: kis szekund+tiszta kvint, nagy szekund+tritónusz;
3. la/esz (a-esz), vagyis a tritónusz-lépés és a tiszta kvint-váltakozása zárja a sort, mely megismétlődik az 'An-g-e-l(a)-es' szöveg alatt.

A dallami szegmensek közül az alábbiak szerepelnek két hangos viszonylatban, egymás váltóhangközeiként:

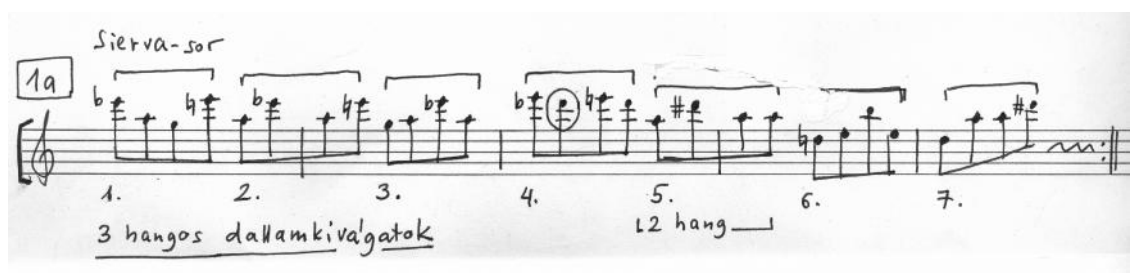
1. k2/ N2
2. T4 / tritónusz
3. T5 / N6

Ezekből a szegmensekből háromhangos dallamsejtek alakulnak ki, melyek állandóan, sokféle kontextusban használatban vannak; Siervával kapcsolatban legtöbbször Delauránál, Martinánál tűnnek fel. A Sierva-sorban való megjelenésük sorrendjében:

1. T5+N2: együtt N6
2. T4+tritónusz: együtt *kis nóna*
3. T4+N2: együtt T5.
4. tritónusz+N2: együtt *kis 6.*

Az Evokációban egyetlen frázison belül a Sierva-sor rögtön kétszer hangzik el, forgóban:

3.sz. ábra



Hét, az ütemezéssel ellentétes tagolódású dallamkivágotra tagolódik ez a szakasz: háromhangos kivágatokra kivéve az ötödiket, amely csak kéthangos, ellenben a jellegzetes Sierva-tritónuszt is magába foglalja. Sierva gondolataihoz a soron kívül kétféle oboa-dallam is társul, ez utóbbiról a szerelmi jelenetek tárgyalásánál beszélek majd röviden, mivel Sierva legtöbbször Delaurához kapcsolódik jellegzetes két oboás dallam-anyagával.

Össességében tehát a következ zenei jegyek idézik föl tudatalattinkban Sierva alakját:

8. sz. táblázat A Siervához köt d jelzések⁹⁵

	Evok.	1a	1b	1c	3c	4a	4b	4c	5	6	7a	7b	7c	7d	9a	9b
Sierva-sor	x				x	x				x	x	x	x			x
Oboa dallam		x			x	x	x		x				x	x	x	x
„Afrikai hang”				x	x							x			x	x
Álom		x			x							x				
Madárdal				x		x						x				

Az oboa-dallam már az 1a jelenetben felt nik. Igaz, még bújtatott módon, de mégis már ott jelzi Sierva szomorú sorsát és az ezzel kapcsolatos rossz megérzéseit.

⁹⁵ Boukobza hasonló tartalmú táblázatának átalakításával. *Boukobza*, 142.

II.6.4. Az evokáció hangsorai és hangköz-anyaga

Az alábbiakban röviden elemeztem az *Evokáció* és az 1a jelenet kórusrészeinek harmónianyagát. A kórus mozgó, lassan változó hangcsoportokban halad, melyek notációja félig szabad, félig kötött, mindig nagy szeptim ambitussal. Ez a cluster az egymás után következő verssorok képszer kifejezéseihez igazodva fokról fokra modulál fentről lefelé tartva, de közben megőrzi hangközrelációit. Az így létrejött hangfelhő második, mintegy ellentétező szólamként a Sierva-sor kivágatait használó zenekari anyag járul.

4.sz. ábra Az 1a kórusrészének hangsorai

Ugyanez a zenei anyag és hangsor van jelen a 7a és a 7b álomjelenet-részeiben is. Ott is hasonlóan viselkedik, de új hangmagasságokkal dúsul fel.

5.sz. ábra A 7a kórusanyaga

II. 7. A szerelmi jelenetek és a spanyol réteg

II.7.1. A spanyol réteg

Garcilaso da Vega (1501–1536), a spanyol aranykor költőjének versei⁹⁶ kétfajta zeneszerzői munka tárgyát képezik az operában:⁹⁷ megjelennek angolul, észrevétlenül beágyazva Delaura szólamába a 6. jelenet tetőpontján, és spanyolul is. A spanyol verssorok zenei intarziászerzője azok angol nyelvű megjelenésénél is több figyelmet von magára, és zeneileg is átforrósítja az 7c jelenetet. De a Márquez-regény harmadik fejezetéből idézett da Vega-sorok Delaura énekébe ágyazódva, már angol nyelven is valódi szerelmi vallomássá alakulnak: „*Érted születtem / érted élek / érted kell meghalnom / érted halok meg.*”

Nem kis munkába került megkeresnem, mely szonettekben állította össze Eötvös az 5. és a 7a jelenet betétverseit; majd a dramaturggal konzultálva kiderült, többségében már a librettóban is így szerepeltek, tehát nem Eötvös, hanem talán még Hamvai állította őket össze. Az összevágás találékonysággal valósult meg: a zeneileg kevésbé lírai vagy a túl sok szótagos, kevésbé képszerű sorokat egy-egy másik szonettből vett, hatásosabb sorral helyettesítette a dramaturg. A verssorok többsége az 5. és a 10. szonettből származik, a librettóban azonban még szerepelt volna egy olyan, az operából végül kimaradó rész is, amely több szonett soronkénti kompilációja.

Eötvös szomorú-szép szerelmi jelenetet komponál a 7a-ban, a de la Vega-szöveg sok lehetőséget azonban, talán szándékosan, nem használja ki. Például a *Vuelve / y revuelve* sorokban rejlik képi és zenei lehetőségeket sem: se melizma, se dúros-tonális dallamrész nincs, inkább kissé szikár, eszközeiben is takarékos a megzenésítés, ugyanis egyetlen motívumot és annak kvázi-tükörfordítást alkalmazza a szópárra, melynek jelentése: körbe-körbe forog, vagy: forog, örvénylik. A zene, és az énekszólamok hanglejtése tehát nem romantikus és nem is spanyolos, kevésbé követi a nyelv hangulatát – inkább csak a szöveg jelentését adja vissza.

Sierva alakjához több fontos női jelkép is társul: a hold, a hosszú haj, a vörös szín.⁹⁸ Ezenkívül az álomjelenetekben vannak olyan, már a szövegben is jelenlévő lírai metaforák és jelzések, amelyek egyrészt a magyar kultúrkör hatására vallanak, természetesen az adott spanyolos álom-jelzésrendszeren belül, például a *halk sóhaj/f zfa*

⁹⁶ Magyar nyelven a hetven da Vega-szonettből összkiadás nem jelent meg. A *Poesias completas* 1994-es kiadásának fordítása hozzáférhető magyarul is.

⁹⁷ Boukobza.

⁹⁸ Lásd: Hoppál Mihály és mások: *op.cit.* „Hold” címszó. 95.

szópár esetében; másrészt a szóban forgó jelenetek szomorú, rosszat sejtető hangulati töltetét is erősítik.

17. sz. kottapélda 7c, kettős: *Vuelve y revuelve*

195

113 G. P. SIERVA (honest)

DEL. And now?...

I love you. And now – no-thing It's e -

Vla I-II

Vcl. I-II

Db. I-II

121 (♩ = 80) SIERVA *p*

(He takes her hand and places it over her heart.) y re-vuel - ve

DEL. *(fast)* Shall we recite the poems that I've taught you? „Vuel - ve a -

nough for me that you know.

Cel.

Arp.

1 Mar. (soft) *pp*

2 Vibr. (soft) *pp*

Db. I-II *senza sord. pizz. p*

senza sord. pizz. pp

II.7.2. A szerelmi jelenetek zenei anyaga

Sierva valójában veszélyes naiva. Zenei anyagai szinte megfert zik Delaura anyagait, akinek zenei egyénisége képlékeny, sebezhető.⁹⁹ Mindkettőjükön tapasztalható a műsorán némi változás karakterben, személyiségfejlődésben. Mindkettőjükhez többféle zenei anyag tartozik: névjegy-motívumok, dallamok, hangszerek, hangszínek, hangközök és akkord-kombinációk, valamint három nyelvi réteg is: közös nyelvük az angol és a spanyol, ezenkívül Siervához hozzátartozik még a joruba is, Delaurához pedig a latin.

A szerelmesek éppen alakuló, de eleve halálra ítélt kapcsolatát azáltal ábrázolja Ötövös, hogy *szólamaik egymás mellett húzódnak, de soha nem együtt*. Tehát a szó klasszikus értelmében vett kettő szük szinte nincs is, kivéve a 7c jelenet egy rövid pillanatát, a csókot megelőző duett részt.¹⁰⁰

Mint említettem, a egymáshoz kötődő szereplők zenei anyagai úgy vannak megírva, hogy hangrendszerükben is egymásba kapcsolódjanak. A Delaura/Sierva szólamokat vizsgálva csak a kotta alapján jöhetünk erre rá. Meglepetésként érhet bennünket, hogy ha időben összevesszük az egymás után elhangzó énekszólamokat, akár kettőt is lehetne írni belőlük, dallamaik annyira össze vannak hangolva.

A szerelmi jelenetek visszatérő zenei vonásai:

- háromnegyedes illetve lassú háromnyolcados metrum; expresszív-rubatos zenei dikció;
- a bartóki ihletésű dikció és artikuláció erős hatása, a hangszerek kísért szólamokban is; a 5. jelenetben *Kékszakállú*-allúziókat is találtam, bár talán inkább a magyar népdal-sforrásából eredő zenei inflekciók, tagolódások, és ezen mit sem változtat, hogy itt angol nyelvű a szöveg;
- bizonyos hangközök elterbe helyezése: T5-le, T4-föl és általában tiszta hangközök, kevés a szekund-súrlódás, -mozgás, szinte elvéve akad melizma;
- formai és tagolásbeli sajátosságok, például: a háromtagú kisforma, vagy a kódaszerű záróformarész;
- sokszor enyhén dzsesszes áthallások jellemzők, például az akkord-mixtúrák

⁹⁹ Boukobza, 149.

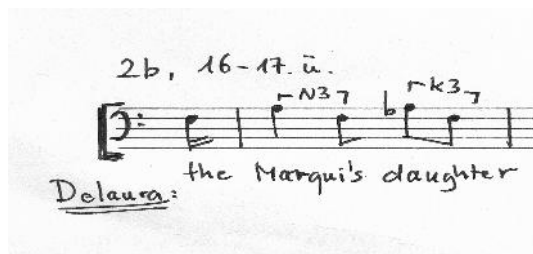
¹⁰⁰ Ez egyébként már a *Le Balcon*-ra és az *Angels in America*-ra is jellemző. A *Három nővér*ben ritkán ugyan, de előfordul szólisták együttese, de a *Lady Sarahina* kifejezetten monodramatikus mű.

esetében (5. jelenet) vagy a lassú, szekvenciális aláfestő mozgások akkordjaiban a zenekari kíséretben, mindkét jelenetükénél;

- a hangközválasztás és a tagolás sajátosságai valamelyest kelet-európai nyelvezetet, színezetet adnak Eötvös zenéjének: olyan szinte-egyszerű, a többi részt 1 metrikájában és néha még ritmikájában is felismerhetünk elkülönül hangütést, ami egy nyugati szerzőnél biztosan nem jelenhetne meg. Egyértelmű, hogy más, talán szikárabb, legalábbis ettől igencsak elütő formálással épülne fel náluk egy ilyen lírai-érzelmes típusú jelenet.

Vegyük most egy példát. A két figura, Delaura és Sierva motivikus szinten is összekapcsolódnak egymással. Delaura fejében Siervához a kezdetektől egy, a kisterc-nagyterc váltást magába foglaló motívum kapcsolódik. Ez számára a kislány névjegye. Sőt szerelmének jele is ez lesz később, mivel a 6. és 7c jelenet vallomásos részeiben a zeneszerző erre a dallamfragmentumra épít, meg ismételi és továbbra is alkalmazza az arra jellemző hangközviszonylatokat.

6a sz. ábra



Az 5., majd a 6. jelenetben, fontos szövegsoroknál pedig a következőképpen:

6b sz. ábra

II.8 A Martina-Sierva jelenet és hangközhazsnálata

Martina Laborde az rült n prototípusát jeleníti meg. Igazi, hálás karakterszerep ez, Martina alakja mindkét megjelenésével a színészi játék terén is nagy lehet ségeket kínál az énekesnek. Össze-vissza rángatott ritmika, hirtelen regiszterváltások, ugrások, felfelé haladó, expresszív glissandók és nyújtások jellemzik Martina énekfaktúráját, tipikusan groteszk vokális épít elemek, melyek néhol még Siervánál is szerepelnek, például mikor démonjairól beszél (a 7b végén).

Az rült n egyik operai el képe Donizetti *Lammermoori Luciája* (1835). Eötvös virtuózan rjög Natasája¹⁰¹ nem rült ugyan, de énekfaktúrájának extrém hatásait kés bb vizionláthatjuk Martinánál, Siervánál, s t Josefánál is. Ezen kívül az *Angels in America* Harperének, ennek az idegileg összeroppant, bájosan hisztérikus, álmodozó n alaknak a széles ambitusú szopránszerepe is hasonlít valamelyest Martináéhoz.

Martina csak szimulálja, hogy rült; a regényben inkább a többi karakter tekinthet fél rültnek. És aki ebben az operában nem rült, az a normalitás határáig merev és korlátolt, mint Josefa apátn vagy az Érsek.¹⁰²

Nézzük meg közelebbre l e jelenet hangközkészletét és -használatát. Martina szólama többféle kortárs hang effektust is tartalmaz. A páros kötéses, értelmileg mindig fontos szótagra írott, nagy hangterjedelm , felfelé tartó *glissandók* hangközkészlete az *Angels* óta Eötvösnél nagyjából állandó: nagy szext, nagy szeptim, kis nóna. Ugyanúgy mint ott, a zeneszerz itt is mindig konzekvensen meg rzi a glissandók mikrodramaturgiai funkcióját: azokat csak kiemelt szavakra, például az „I”, vagyis *én* szóra, tulajdonnevekre, vagy a hangsúlyozottan szenvedést kifejez , alanyi igékre alkalmazza.

Hangfest elem a kacaj, a vérmes énekbeszéd is. Sok hirtelen regiszterváltás színesíti mindkét énekes szólamát. A jelenet végén Sierva annyira megijed Martina viselkedését l, hogy monoton joruba imát kezd mormolni magában.

A 4-es jelenet három részre tagozódása els sorban zenei anyaga révén indokolt. A 4a végén a kórus elhagyja a színt, Sierva egyedül marad. A 4b és a 4c szerepl i: a

101 Natasza szólama a japán kabuki színház aragato-színészeinek hanghordozására emlékeztet.

102 „La cohorte des personnages demi-fous,” vagyis: fél rült figurák gyülekezete. Boukobza szerint a regényben még a józannak t n Abrenuncio sem egészen reális gondolkodású. *Boukobza*, 158.

„tisztátalan,”¹⁰³ fél rült apáca aki a chemnitzi rendezésben a padlót sikálja, zsákruhában, kopaszra nyírt fejjel és Sierva. Purc reténél ezzel szemben Martina szép és szuggesztív rült, fekete-fehér apácaruhát visel.

Helyszín- és szereplő változás nem indokolná a jelenet két részre osztását, viszont a 4c rész *arioso-jellege* dominánsabb, tehát szükséges a tagolás. A zenei faktúra változásai miatt beszélhetünk Martina alakjának többféle megközelítéséről. Láthatjuk Martina társadalmi be-nem-ágyazódását a kolostor világán belül, a többi női szereplőhöz való kívülálló viszonyán keresztül.

Martinára bízzák tehát Sierva ápolását, aki apatikusan kuporog az ágyán. Martina ételt visz Siervának.¹⁰⁴ Tulajdonképpen egyedül Martina el tud kezdeni megnyitni a kislány, a női szereplőjele azonban gátat szab barátkozásuknak.

A 4b jelenet 64 ütemes, a 4c 96 ütemes. A két aljelenet egyharmad-kétharmad időarányban kapcsolódik össze. Ez nagyjából meg is felelne a hagyományos operai recitativo/aria időarányának, ám itt a második rész sem nevezhető teljességében áriának, mivel a vokális, kötött tempójú és a szabad, *colla parte, recitativo accompagnato* részek egymást váltják benne. A 4c jelenet további négy szegmensre osztható: 1–27. ü.: rült kacaj, 28–48. ü.: az „*Escape!...*” kezdet *arioso*, 49–75. ü.: Martina történetmesélése, 76–96. ü.: zárórész, Delaura megjelenése. A 76. ütemben belép az ál-gregorián latin kórus is, így a jelenet egységessége és párbeszéd-jellege megtörik: újból diffúzzá, többsíkúvá válik a zenei anyag.

A Martina-recitativo elején (107–110. oldal) az 1–31. ütemekben *recitativo accompagnato* módjára tördelt a zenei anyag: a deklamatív, szabad *colla parte*-ütemek váltakoznak a *giusto* zenekari kommentárokkal, amelyek egy-két ütemenként újra és újra beékelődnek, színeikkel alátámasztják az énekszólamot. A 31. ütem hanganyaga, felrakása mégis szellős, ritkás. Az *Angels*-ben¹⁰⁵ is megjelenik, izgatottságot jelző, többeregyszeres zenekari oktávugrások – Eötvös egyik akusztikai leleménye, gyakran visszatérő kifejező eszköze – itt Martina idegállapotát festik; egyébként csak néhány kizsekund- és terc-ambitusú cluster segít az énekesnek, ellenpontozva énekbeszédét.

Martinának már a bemutatkozása is groteszk: saját nevét két nagyszext-ugrásra

¹⁰³ „An insane woman,” a partitúra szerint.

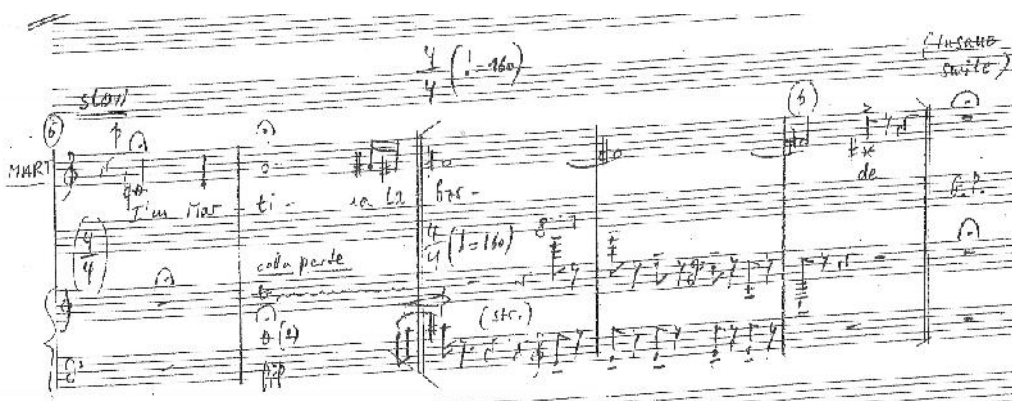
¹⁰⁴ Ahogy az I. fejezetben már említettem, kialakulhatna akár egy pótyanya-gyermek kapcsolat is közöttük, de épp ez a mű sajátossága: a remény minden új induló dramaturgiai szálát elvágják, és így minden szereplő a bemutatkozása után állóképpé dermed Sierva, az áldozat körül.

¹⁰⁵ Prior és az Angyal nagyjelenetében (II. felvonás eleje), Prior szexuális főttségét és izgatottságát jelképezve, nagyon hasonló zenekari felrakással és hangközkészlettel: oktávokkal, kvárt- és tritónuszok töréspontjaival.

szétdobva mondja ki, els frázisa végén torokhangot használ. A Sierva-sor hangközrelációit is ismétli, néha pontosan, de legtöbbször torzítottan, a nagy szext és a tiszta kvárt b völetében énekelve.

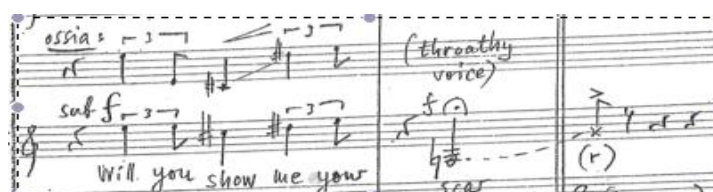
Az *I'm Martina* szavakra N2+T4 fel, majd T4+k2, a *Laborde* szóra pedig a jellegzetes lefelé lép tiszta kvárt (fisz-cisz) jelenik meg. A fisz hang a *Love and Other Demons*-ban és az *Angels in Americában* is kiemelt jelent séggel bír: mindkét operában a tisztán szerelmi jelenetek középponti hangja lesz, több helyen osztinatóban. Eötvös más pillanatoknál is gyakran támaszkodik a fisz-g tengelyre, általában véve egyik fontos lírai kulcshangja a fisz.

18. sz. kottapélda „*I'm Martina Laborde*” (4b, 1.o., 1 6.ü.)



Beszélgetés indul közöttük: „*Martina Laborde vagyok, megmutatod a sebedet?*”

19. sz. kottapélda *Martina*, 4b jel. eleje, részlet, zgkv.



A kés a Purc rete-rendezésben már a jelenet közepén el kerül: a „*We all have a murderous moment in life*” mondatnál, a „gyilkos” szóra tritónusz-lépéssel.¹⁰⁶ Még Martina alakja is Sierva nyomorúságát és végletes kiszolgáltatottságát er síti a középkor katolikus kolostorának zárt, kegyetlen világában.

A 4c jelenet végén színre lép a férfi f szerepl , Cayetano Delaura. Az

¹⁰⁶ Purc rete verziójában Martina Sierva nyakához közelít a késsel, mintegy három hosszú percig keresztül így folytatva az éneklést, s a feszültség egyre kézzefoghatóbb: mondandója zsarolásba csap át. A jelenet végén egy másik apáca veszi ki a kezéb l a kést.

átvezetésnél a kétféle ima polifóniája Sierva jorubául imádkozik, Delaura latinul¹⁰⁷
kettejük első nagyjelenetét készíti el, az 5. jelenetet.

II.8.1. A Martina/Sierva kapcsolat hangközviszonyai

Vessük most egybe az opera alapsorát¹⁰⁸ és Martina hangjait. Martinánál, úgy t n i k, a *fisz1-cisz1* kvártlépés mindkét hangja basszushang és központi dallamhang szerepet is kap. A *cisz-fisz* kvárt glisszandó nélkül és glisszandóval társítva is megjelenik nála.

A Sierva-sor kezdete és a Martina-bemutakozás is a T5+N2 modellt mutatják, az utóbbi azonban tükörfordításban: *h1 e1 d1 a1* és *c1 d1 g1 fisz1*, g-r l tükrözve. A Sierva-sor a tiszta kvint és a b vített kvárt (tritónusz) váltakozásaira épül, de fontos eleme a N2+T4 és a N2+T5 szembeállítás is. Minden hangköz tehát egy kisebb és egy nagyobb részre van benne osztva, a két rész közti különbségi sáv a kisszekund-tengely. Lássuk most Martina énekbeszédjének fontosabb dallamlépéseit és-sejtjeit:

1. a nagy 2 + tiszta 4: *c1 d1 g1*, a Sierva-kezd sejt tükörfordítása (?);
2. a kis 2 + b 5: nagy 6, mikor megszólítja Siervát („*Marquise*”), 1. ü.;
3. a tiszta 4+ kis 2 (együtt tritónusz-)sejt, *c f, f fisz*: „*because I believe.*”

Nem véletlen, hogy Sierva saját hangköze a 'démoni' tritónusz, évszázados hagyományokra támaszkodva. Sierva Martinának adott válaszában átveszi az hangjait, a már használt *fisz-ciszr* l indulva kérdi, mintegy egy húron pendülve vele (40. ü., 111.o.): „*How about I (gliss.) have demons inside?*”

20. sz. kottapélda Sierva kérdése, 4b, zgkv.

A tritónusz a „demons” szóra kiemelten, kétszeri ismétléssel jön, majd az 50. ütemben, egy félmondattal kés bb újra tritónusz kerül a „hate” [utál] szóra.

A 49. ütemt l kezdve a *recitativo accompagnato* jelleg zenekari faktúrája

108 Az idéz jel oka, hogy nem tekinthet tizenkéthangú reihének a sor, bár használatának konzekvens mivolta közelít a dodekafón technikához. Inkább lírai funkciójú, hangulatfest e név-hangsor.

feldúsítja a teret. A kíséret két réteget alkot: egyrészt egy *desz/d f* clustert tartalmaz, hangszerekkel kisszekund-mozgásokban kibontva, másrészt hangfest elemként a Sierva-sor alaphangközeit összekötő, a sorral rokonságban álló skálát használja, mely *asz3*-ról indul és *g2*-ig tart. Ez a skála ismétlődik; az *esz* hangot, Sierva egyik központi hangját és az *esz/a* tritónusz-relációt is tartalmazza, Eötvös később Martina agresszív kacagását is ezzel ábrázolja. A 50-63. ütemekben a harmóniai alaphang *e* kitér *k* után mégis *cisz* (*desz*) lesz, Martina egyik centrálhangja, mely azonban a Sierva-skálában idegen hang.

21. sz. kottapélda Zenekari hangzás *cisz* központtal

Ezalatt Martina ambitusa lefelé táglul, eléri a kis *bé*-t, majd a *giszt*. A *bé* a nagyszeptimugrás *bé h* szekunddal kombinálva létrehoz egy *kis2 + kis7* Nagy7 dallamsejtet, ami a szekund/nagyhangköz modell kitágítását eredményezi.

A 60. ütemben (a 4b vége felé), Sierva Martinának adott válaszában a kislány hangközei ellágyulnak: itt kerül ugyanis először szóba a remény, hogy hazakerülhet. A zeneszerző tiszta kvártba épít bele egy nagy szekundot (*cisz1 disz1 aisz1*), tehát N2/kis3: T4, majd nagy szeptim zárja le Sierva mondatát. Az „in a few days” félmondat alatt *kis 2 + tritónusz* szól ennek fals hangzásából, feszültségéből is megérezhetjük: nem valószínű, hogy sikerül a hazatérés. A *cisz* alaphang a basszusban pedig az 57. ütem közepén *c*-re vált, kisszekundot lefelé lépve, s ezzel kilépünk Martina

hangrendszeréből. Megszökik a két szereplő közötti összhang, kettejük kommunikációjában változás áll be.

22. sz. kottapélda Martina áriájának eleje

The musical score is handwritten and consists of two systems, each with a vocal line (MART.) and a piano accompaniment (PNO). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

First System:

- MART.:** The vocal line begins with a 3/4 time signature and a tempo marking of $\text{♩} = 112$ (meccanico). The lyrics are: "Hhha - a - a - ah ha ha... ha, ha,".
- PNO:** The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

Second System:

- MART.:** The vocal line continues with a tempo marking of $\text{♩} = 56$ (parlando). The lyrics are: "ha, ... in a few days!" Little Mar-".
- PNO:** The piano accompaniment continues with a tempo marking of $\text{♩} = 56$.

Third System:

- MART.:** The vocal line begins with a tempo marking of $\text{♩} = 56$. The lyrics are: "quise, I'm sorry for you. When you are old, still my - sing in this cell, and elderly".
- PNO:** The piano accompaniment continues with a tempo marking of $\text{♩} = 56$.

Fourth System:

- MART.:** The vocal line begins with a tempo marking of $\text{♩} = 56$. The lyrics are: "de - mens are drow - sing in - side you, you will re - member Mar - ti - na's words."
- PNO:** The piano accompaniment continues with a tempo marking of $\text{♩} = 56$.

At the bottom of the page, there is a handwritten note "PNO 4/C - 1." and a circled number "61".

Martina áriája monodramatikus jellegű. Mindkét formarészában vannak közvetett zenei utalások a barokk áriaformára is, például az *Escape...* kezdet rész

ritmikájában:

23. sz. kottapélda 4c ária „Escape...!”

Handwritten musical score for the 4c aria "Escape...!". The score is in G major and 2/4 time. It features a vocal line for Martina (MART.) and a piano accompaniment (PNO). The score is divided into four systems. The first system (measures 28-34) shows Martina singing "Es-cape, es-cape, es-cape, es-cape, because no one will come for" with a piano accompaniment of chords and eighth notes. The second system (measures 35-42) shows Martina singing "You. Es-cape, es-cape, es-cape, as I must do..." with a piano accompaniment of chords and eighth notes. The third system (measures 43-48) shows Martina singing "we all have a murderous moment in life." with a piano accompaniment of chords and eighth notes. The fourth system (measures 49-54) shows Martina singing "You. Es-cape, es-cape, es-cape, as I must do..." with a piano accompaniment of chords and eighth notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "p", "pp", "ff", "mf", and "p".

A 4c jelenetben a 120. ütemtől kezdve az *e* hang körül fixálódik a hangzás. Ez az *e*-osztinató Martina mániakusságát hivatott érzékeltetni. A jelenet második fele ez, ahol a nő elmeséli: gyilkosságot követett el, és a kislányt is megfenyegeti. Ha Sierva

hangköze a kvint, Martináé, talán id sebb korára utalva, a nagy szext; a két figurának egyébként sok hasonló vonása is van. Sierva, ha a zárdában életben maradna, egyfajta Martinává válhatna az id k folyamán. Az rült apáca el revetíti ezt a lehet séget:

Little Marquise, I am sorry for you.
When you are old and still musing in your cell
and your elderly demons are drowsing inside you,
you will remember Martina's words.¹⁰⁹

24. sz. kottapéllda Martina, 4c részlete

A parallel sorsú szerepl k közt az operában nem alakul ki valódi emberi viszony. A regényben ezzel ellenétben igen: ott Martina Sierva jóindulatú ápolójaként, tanítójaként szerepel. Eötvösnél és Hamvainál Martina rülete elhatalmasodik, és akár egy újabb gyilkosság árán is csak „menekülne ebb l a viperafészekb l.” A két szerepl egymásra utaltsága is olyan mellékszál, amit a librettó kihagy; a figurák itt csak egymás árnyai lesznek, nem segít i legfeljebb sorstársai lehetnek egymásnak.

Egyébként ebben a m ben az Érsek és Josefa kivételével mindenki áldozat: Ygnacio, az apa saját butaságának és döntésképtelenségének az áldozata; Martina az idegeinek. Josefa az egyházban betöltött pozíciójának, hiszen akarata ellenére sem tud már segíteni Sierván. Delaura is áldozat: saját érzelmeinek, kontrollálni nem tudott szenvedélyének csapdájába esik.

109 A 4c elején, 23.ü., 116-117.o.

I.9. Állandó kifejező eszközök

I. Glisszandók

- *nagy glisszandók (kvint vagy annál nagyobb ambitus) az énekszólamban*

1. erős érzelmi töltettel, groteszk, sokszor agresszív hatással. Például: Martinánál, zsgkv. 91.o., 61. ü., amikor el akarja adni a lelkét a démonoknak. Szövege: „I need *his help*” [„szükségem van a segítségére”], ambitusa oktáv+tiszta kvárt fölfelé. Vagy: a 4a és a 8a jelenetekben az apácák kórusában, a frenetikus, erős söd hisztéria kifejezéseként. A 8a-ban (zsgkv.: 102.o.) a nőna-glisszandók szövege: „*violenti quasierunt vitam meam*” [„erőszakkal elveszik életemet”];
2. komoly kifejezéssel: Martina, part. 91.o. 62.ü., tiszta kvint ambitus lefelé;
3. játékosan, Siervánál – a gyerekek gyakran játszanak így a hangjukkal. Például: Sierva: „*leestem a hintáról*” (2c, 31.ü.), egyben madrigalizmus is, mert a glisszandó iránya a hintázást fel-le irányát imitálja; vagy: 3c, 100–101.ü., a „Repülök *az égen*”-nél a fel-le irányú glisszandó.

- *kis glisszandók (kis szekundtól tritónuszig, kvártig) az énekszólamban*: egy-egy szót kiemelése, általában szóvégi szótagon szabad ambitusjelöléssel felfelé, angol nyelvű énekszólamoknál.¹¹⁰ Negatív érzelmi többletet, fájdalmat, elvágódást fejez ki, ritkábban iróniát. Például: Ygnacio, 2c, 1.ü. „*I’m so scared*” [„Úgy félek.”] kisterc/nagyterc fel; Delaura, 7a, 28.ü.: „*I saw her watch the snow*” [„láttam, ahogy a havat nézte”], ambitusa: nagyszekund felfelé.

- *nagy glisszandók a zenekarban*: legtöbbször érzelmileg felfokozott pillanatokban az egész zenekari faktúra fel-le glisszandókból áll, negatív és pozitív érzelmi töltéssel is el fordulhat.

1. pozitív érzelmekkel, erotikus hatású: például Delaura szenvedélyes röjgése a 6. jelenetben;
2. negatívan: az ördög zései jelenet zenekari faktúrájának szinte egésze folyamatos, ijesztő oktáv-glisszandózás.

- *kis glisszandók, hajlítások, bending¹¹¹ a zenekarban*:

1. tritónus- és kissetekund-glisszandó: várakozás, izgalom kifejezése, hideg hangulati hatással, például az *Evokáció* elején a tuttiban: 1a jelenet, 25–29., 31–32.ü.
2. szólisztikus, 1 vagy 2 hangszerre komponált hajlítások: meghitt pillanatokban,

¹¹⁰ *Angels* és *Love and Other Demons*.

¹¹¹ Könnyű zenében használatos kifejezés a két szomszédos hang közti, általában nagy szekund- vagy kisterc-csúszásra.

dzsesszes felhangokkal, például az *Angels in America* éjszakai csábítási jelenetében (8. jelenet), ahol két gitár és egy elektromos gitár glisszandózik lágyan. Vagy: a *Love and Other Demons* 7a jelenetének (a 2. felvonás elejének) harang-imitációja, hideg hatású jelz hangja (kisterc-glisszandó).

Zenekari tuttikban *mf p* dinamikával az irónia éreztetésére használja a szerző, például, mikor Abrenuncio a 3c jelenetben azt énekli: „*El is felejtettem: ha Isten is egy opció, akkor már nincs is más opció*”, a 47–51. ütemekben, vonós-üveghangokkal.

II. Melizmák az énekszólamban

1. Abrenuncio: kántori énekszer alapstílus, a hangsúlyos szótagára, vagy a mondat fontos szavára. 3b, 60–61.ü., „e-li-xir”, „only time will tell...”
2. Névjegy-melizma: Martinánál és Érseknél, Delaura nevére. Például: Martina: „Father Cayetano,” 7b, 64.ü.
3. Sierva: koloratúrák a Madárdalban (1c, 28.ü., 4a, 38–39.ü.)
4. Delaura (7a, 49.ü.), majd Sierva is a szerelmi jelenetben (7b, 149–150.ü.), kis2 váltóhangos kilassított trilla: mi-se-ria, es-ta-do szótagokra.

III. Funkcionális kórushasználat (apácák/ rabszolgák kórusa, Vocal Trio¹¹²)

1. gregorián dallam mixtúrás harmonizálása, *orgánium* a kórusban:

a) izoritmikusan¹¹³, szinkronban: apácák, 4a, 1–4.ü., 10–18.ü.,
8a 1–34.ü., visszhang-szer kórusháttér;

b) nem notált aszinkronban: apácák, 4a, 19–35.ü., itt az aszinkronitáshoz még tempóváltások is járulnak,

c) notált aszinkronban: 4a, 5–8.ü.;

d) aszinkronban, beékkelt énekszólókkal, ellenpontszerűen más anyagok mellett: apácák, 4a, 36–47.ü., visszhang-szer kórusháttér;

2. saját dallam szólamokra bontott harmonizálása: *off-stage* kórus, 1a, 52–54.ü. és kórus, 7a, 80–89.ü.

3. saját dallam mixtúrás, izoritmikus harmonizálása: apácák 8d, 22–36.ü.

¹¹² *Angels in America*.

¹¹³ *Izoritmia*: a szólamok ritmusa vertikálisan szinkronban van egymással.

4. saját dallam mixtúrás, izoritmikus harmonizálása (ellenpontoszerén, a kórus csak az egyik réteg a többi között): 1a, 63–64.ü., 1c, 23–27.ü.,

IV. Madrigalizmusok, zenei-képi asszociációk

*Madrigalizmusok az énekszólamban,*¹¹⁴ melyek gyakran énektechnikai vagy notációbeli effektusokkal társulnak. Például:

- az eltérő zenei érzékeltetése: Sierva, 5. jel., 117–120.ü.: „*please, make me invisible*” [kérlek, tégy láthatatlanná]: egyetlen d-hangon való repetálás *pp*-ban. Sierva máshol soha nem énekel egyetlen hangmagasságon 3 hangnál többet.
- Mozgást jelentő szavak iránya a hangközök irányában mutatkozik meg: Delaura, Sierva, 7b, 124–126.ü.: „*Vuelve y revuelve*” [„Újra és újra forog a szerelem gondolataimban”],¹¹⁵ hangfestéssel hangköz-megfordítással.
- Jelentést érzékeltető kisambitusú glisszandó: Delaura, 6. jelenet, 18.ü.: „*the one [demon] that never lies*” [az, amely sohasem hazudik], a „*lies*” szóra hajlítás felfelé, egy kitartott negyedhangon.
- A szereplő jellemzése hangszínnel: Martina, mély torokhang és normál hangadás egymás után, 4b, 12–13.ü.: „*megmutatod a sebedet?*” (perverz kíváncsiság kifejezése).
- Adott szó jelentésének kifejezése hangszínnel: Abrenuncio, 4b, „*megmenteni, de kit? a sarlatánoktól?*”: falzett, torz magas hang.
- Lélekiállapot érzékeltetése: 6. jelenet, 41–47.ü. Delaura áriájában az *erő* lefestése kiírt, de sok szabadsággal megvalósított ritmussal, valamint a szabad és az approximatív hangmagasságok megadásával, gyors tempóban.
- Rejtett madrigalizmusok a hangközszimbolika és az egyes szereplőkhez kötött motívumok és hangszínek következetes alkalmazásai is, melyeket tudatosan hallgatóként nem érzékelünk, de hatnak ránk. Például a *démon* szóhoz a tritónusz, időnként a T5 hangköz társul, Siervához az oboa-dallam stb.

¹¹⁴ Tulajdonképpen a rejtett madrigalizmusok egyik fajtája nem más, mint a következő pontban felsorolt hangköz-szimbolika.

¹¹⁵ Nyersfordítás a librettófordításban másképp szerepel.

V. Hangfest jelleg anyagok, zenei-képi asszociációk a zenekarban

- Hangfestés illusztratív jelleggel, például: az eredetileg billentyűs Scarlatti-anyag vonósokon megszólaló, glisszandóval torzított hangközlépés-effektusai, melyek a denevérek sívítását modellezik: 3a, 32-33.ü.; vagy: a madárcsicsergés-effektus [*twittering*] 12 hegedűosztásával a zenekarban: 4b., uaz. a 8c-ben.
- Hangfestés asszociatív jelleggel: az összes Scarlatti-idézet és gyors futamos zenekari anyag Ygnacio és Abrenuncio részeinél, 3a és 3b.
- Konkrét zenei illusztráció: harangütések elektronikusan létrehozott effektusa, 2a, 7a.
- Illusztráció zenekari anyaggal: harangütések, hangszerelve: 1b, 8a, 8d, 4a.
- Illusztratív jelleg hang-effektus: elektronikusan létrehozott démoni hang, Sierva, 5.jelenet.
- Akusztikus illusztráció: a templom terének modellezése, 4a és 8a apácakórusai.

VI. Hang- és hangközszimbolika

- kvintek és kvártok és/vagy tritónusz használata a zenekarban és az énekszólamban. Kvint és kvárt, kvint és tritónusz egymásra téve: harmóniai alapelemek.
- Szeptimek és nónák: az énekszólamban lépésként alkalmazva erős, sokszor negatív érzelmek kifejezésére vagy negatív karakter szereplő jellemzésére szolgálnak. Például: az Érsék az áriájában (2a) és első színrelépésekor (1b) is szextekkel, szeptimekkel teletöltött énekszólamot kap.
- Tritónusz/tiszta kvárt- vagy kvint-amibitusú clusterek: feszültségkeltés, a zenei anyag belső dinamikájának erősítése. Például: *Evokáció*, 29-31.ü.-ben a cím első fele: a „Love...” szövegre megjelenő kvint-cluster, kromatikus, befelé és kifelé irányú mozgással.
- Domináns 7 és nagy 7 keret akkordok és akkordfelbontások: énekszólamban, zenekarban is tipikus, például: Sierva démon-soroló ariosójában kvinttel kitöltött nagy 7 (f-c-e) társul minden egyes démon nevéhez: 7a, 38.o., 41-42., 46., 53. ü.
- Diatonikus akkordfelbontások, vagyis I. fokú kvart-szextakkord, dúrakkord, moll akkord, valamint pentaton dallamfragmentumok az énekszólamban: ahhoz képest, hogy politonális és nem funkciós zenéről van szó, elég gyakran előfordul kifejezéseszközök, bár jellegzetes pillanatokra vannak tartogatva.

Általában tiszta, pozitív személyiségeknél jelennek meg, vagy szinte módon kifejezett érzelemhez kötődnek, gyakran a szomorúsághoz, lemondáshoz, melankóliához. Példák: az *Angels*-ben Ethel Rosenberg szólamának kíséretében mollakkord-felbontások; a *Love and Other Demons*-ban Domingánál e-moll hármashangzat-felbontás az „anyára van szüksége” szövegnél, 2c, 36.ü. Vagy: Siervánál e-lá pentaton hangsor a „Mama Dominga” megszólításra, 3c, 97.ü., asz-dúr kvártszextakkord Sierva Delaurához intézett kérdésénél: „*Régen varázsló voltál, ugye?*”, 5. jel., 52.ü.

- Kromatikus mozgások rövidebb, koncentrált területen: feszültség, rólás, melankólia kifejeződése. Ezenkívül az érzelmi vagy dinamikus csúcspontok elérésére használja a szerző.
- Számszimbolika: például az *Angels*-ben, amikor Joe egy utcai telefonkabinban tárcsáz, a számoknak hangmagasságok felelnek meg c-től számítva az abszolút hangértékeken.
- Egyes hangok szimbolikus jelentősége, például: a *fisz*, mint a szerelem jelképes hangja a *Love and Other Demons* 5. és 7b jeleneteiben, vagy az *Angels* 4. és 8. jeleneteiben; az *f* és a *h* a az egyház démonikusságának a szignálhangja lesz a 2a-ban és a 7a-ban stb.
- Hangközkapcsolatok szimbolikus szerepe: például a *szekundsúrlódásé*, ami a két szerelmes látens disszonanciáját festi le az *Angels*-ben (Prior *fisz*, Louis *g* hangot kap); vagy ennek ellentéte, a hangközök harmonikus kapcsolódása, ugyanott Louis és Joe kezdődő szerelmi kapcsolata *fisz* és a hangokkal bontakozik ki. A Sierva-Delaura párosnál is *fisz*-központú kulminációs terület készíti el az egymásra hangolódást az 5. jelenetben, és *fisz/a*, *fisz/asz* tercekert tartalmazó, kromatikus szerkezet dallam szerepel a 7b szerelmi csúcspontján is. A hangközszimbolika valójában olyan önálló terület, amely a darab egészét átszövi.

25. sz. kottapélda Sierva ariosója (7b), részlet

slow, senza tempo (♩ = 120)

SIERVA (singing) *fff* (whispering) An A-BI-KU who feeds in my belly and an

MART. *fff* Are your de-mons real? Who are they?

Fl. 1 *fff*

Alt Fl. *fff*

Perc. 1 Afr. Beans

Perc. 2 Cencerros very high Maracas low

VII. Hangsorok

Rövid összefoglalás:

- pentatonikusság, hexatonikusság, a *Love and Other Demons*-ban el sorban Siervához és az afrikai réteghez kapcsolva;
- modalitás, polimodalitás; modulációk és *mobil tonika*: szinte mindenhol. Például, csak magát az énekszólamot vizsgálva: hangsorváltások szekund-különbséggel Abrenuncio melizmáiban (7b), és sok helyen tonika-váltások tercron fordulatokkal, terckülönbséggel. Gyakori a tritónusz- és kvárt-váltás is egy-egy modulációs helynél, fként az énekszólamokban.
- egyéb skálák: egészhangú skála, bartóki tá-fi sor;
- dzsesszes hangvétel és ilyen típusú módosított akkordok sora, például Delauránál a 7b-ben, vagy Louis-nál az *Angels*-ben;
- kromatika: a bartóki anyanyelv hatása;
- kvázi domináns/tonika funkciójú, de általában a felhangsorra épül akkordváltások, akkordszekvenciák, és -osztinátók.

VIII. Egyéb általános zenei eszközök

- az unisono (az oktávkett zést is beleértve) a zenekarban: el fordul, de ritkán;
- a zenekarkíséret nélküli énekszólam: ritka;
- az egyszólamúság és/vagy unisono a zenekar és az ének között: hangfest jelleggel szerepel, nagyon ritka;
- a szell s felrakás, sokszor a *parlando rubato* énekmóddal társítva az énekszólamban és a zenekarban: gyakori;
- a hangismétlés is el fordul, például a 3b jelenet elejének zenekari osztinatóiban;

- pontos ismétlések: ritka. Dallamoknál ismétlés csak változtatással fordul elő, nagyobb terület ismétlése ritka, de van rá példa: a pontosan megismételt egyperces közjáték-zene a zenekarban, amely később lett betoldva;
- dinamika: pontos, hangszer szer, részletes dinamikai notáció a zenekarban és az énekszólamokban is, de ez utóbbiaknál szabadabban kezelik azt;
- tempóváltások: a dramaturgiai szerkezetben és a nagyforma dinamizmusát illetően is fontos alkotóelemek. Tempóváltás előfordulhat csupán notációs okból is. A tempóváltások összefüggenek a zenei réteg-váltásokkal, az egymásra rétegződésnél esetenként többféle tempójelzés is jelölve van (például a 4a *twittering*jénél). A zenei- és nyelvi rétegek változásával járó új tempók az adott jelenetben a szereplők addigi kifejezőmódjának megváltozását is eredményezhetik.

II.10. Nyelvek és stílusok konklúzió

Ebben a fejezetben láttuk, mennyire sokféle kifejezéseszköz, zeneszerzési technika, vokális és térbeli hatás színesíti az egyes jeleneteket. A bartóki anyanyelv jelenlétét is megpróbáltam érzékeltetni néhány példával. Nyelvek és zenei dialektusok ebben az operában egymásba kapcsolódnak és egymást árnyalják.

A vizsgált eötvösi nyelvi-zenei sokszínűségért mások is írtak már igaz, nem annyira részletesen, hiszen a *Love and Other Demons* a zeneszerző egyik nemrégiben befejezett operája.

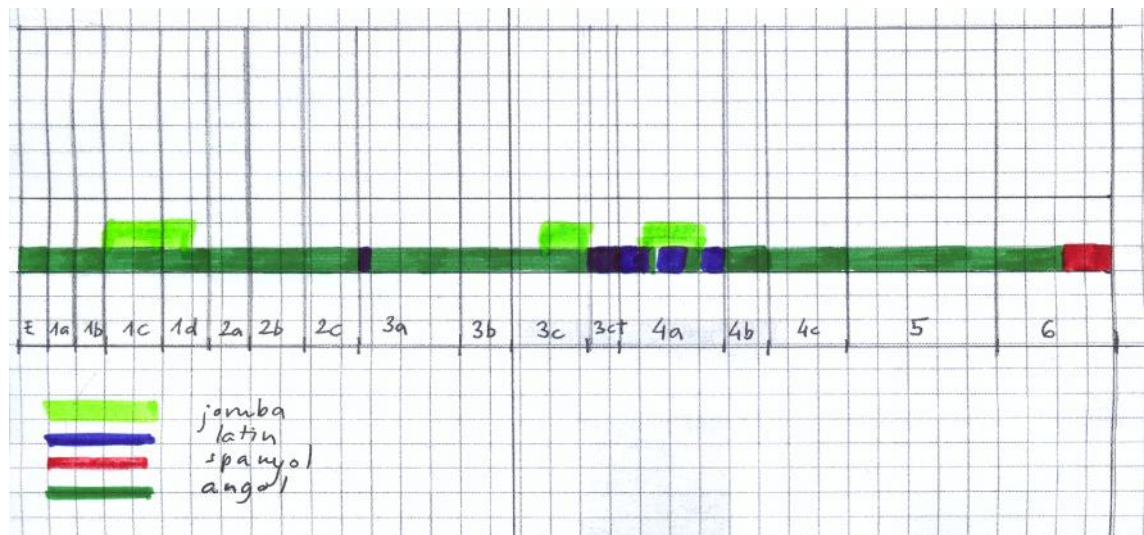
Aurore Rivals 2010-es disszertációjának konklúziója volt az a mondat, amely disszertációm egyik kiindulópontjává kellett, hogy váljon. Ugyanis az id közben elkészült *Love and Other Demons* azt a korábbi operákban még csak látens módon jelenlév zenei elvet alkalmazza központi sajátosságként, amit Rivals már Eötvös többi operájában is kimutatott. Eszerint: a zeneszerző operáiban nem létezik nyelvi egység; vagyis inkább azt mondhatjuk: azért nem létezik, mert szét van bontva az egyes szereplők között a dialektusokra, és a szereplőkön keresztül épül újjá. Az egyéni dialektusok pedig a szereplők karakterizálását szolgálják.¹¹⁶

Összefoglalásként érzékeltetni szeretném, hogyan illeszkednek egymásba a különböző rétegek, mily módon szolgálják a zenedrámai egységet vagyis az opera nagyformájának szerkezetét, amelyről a következő fejezet is szól majd. Táblázatokat készítettem, amelyek révén könnyen megfigyelhetjük az egyes rétegek működését egymáshoz képest és az egész mű folyamatát tekintve.

¹¹⁶ Rivals, 263.

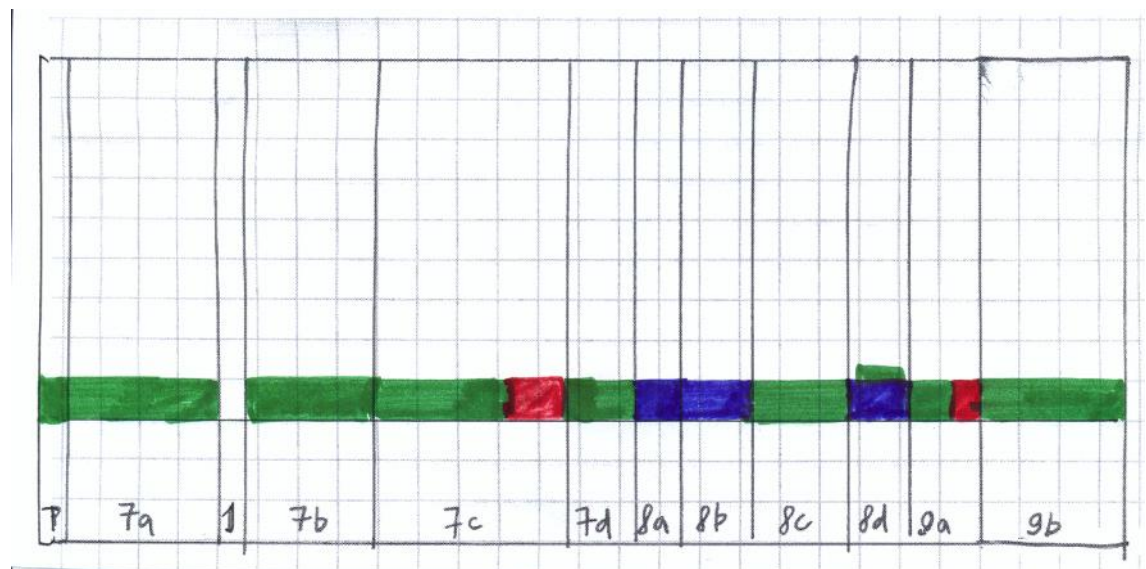
A nyelvek elosztását ábrázoltam az első grafikonon. Láthatjuk rajta, hogy az angol alapnyelvként működik, és dominál.

1a grafikon Az első felvonás nyelvi elosztása



A második felvonásban az angol alapnyelv mellett a latin kerül előtérbe, amely a hideg minőséget képviseli:¹¹⁷

1b grafikon A második felvonás nyelvi elosztása

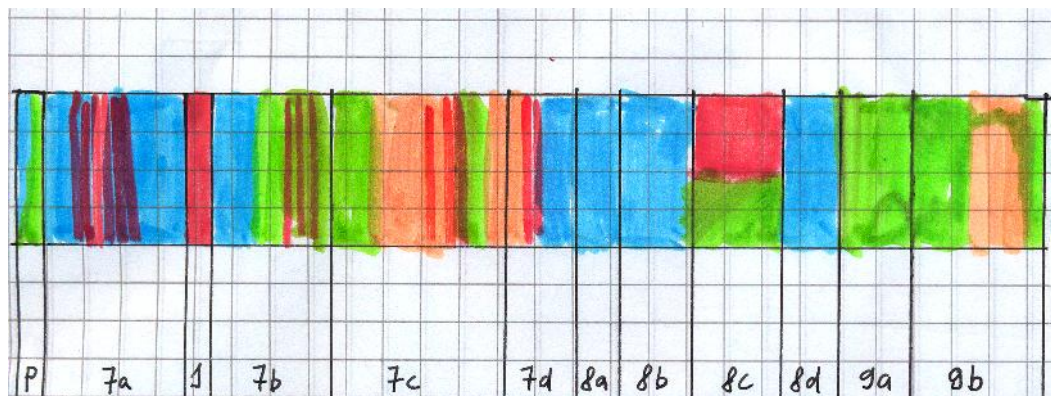
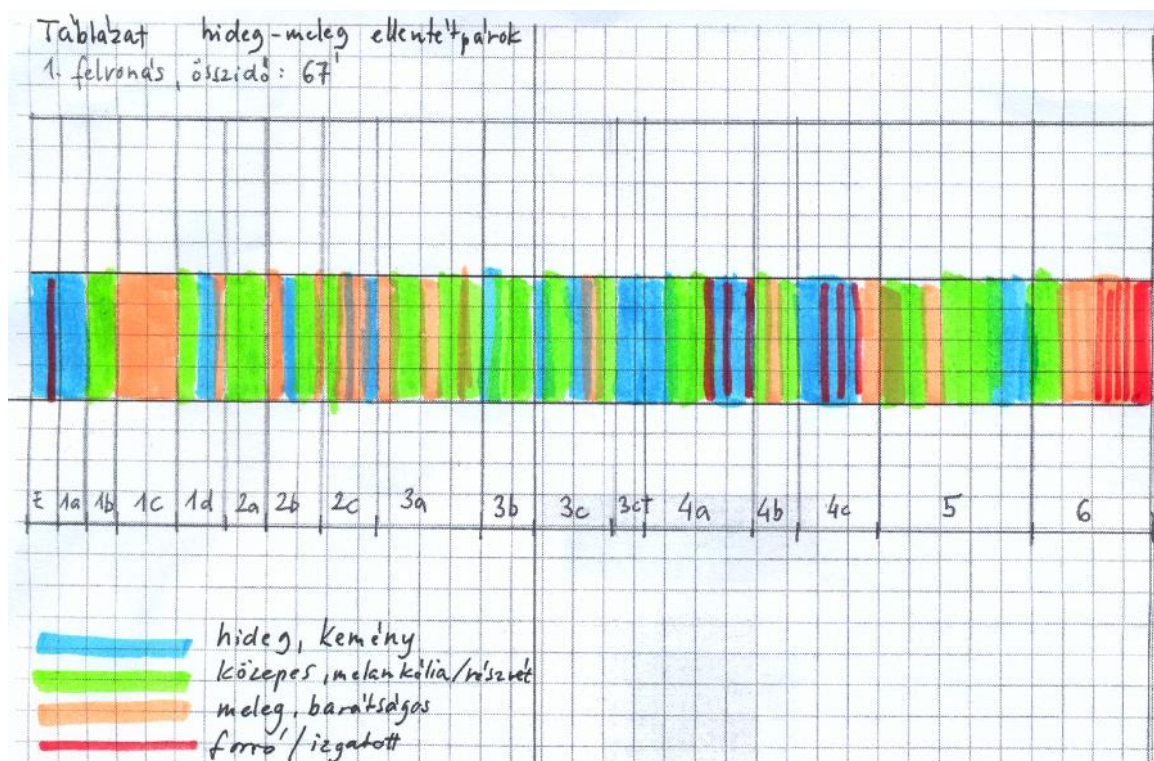


Különböző, egymásnak ellentétes érzékelési minőségekkel társítottam a nyelvi-zenei rétegeket a jelenetekben, mint például a hideg és a meleg. A latin réteg, vagyis az

¹¹⁷ Táblázataim sajnálatos módon nem teljesen méretarányosak. A táblázatokban az opera első és utolsó harmada rövidebbnek tűnik, mint amilyen valójában.

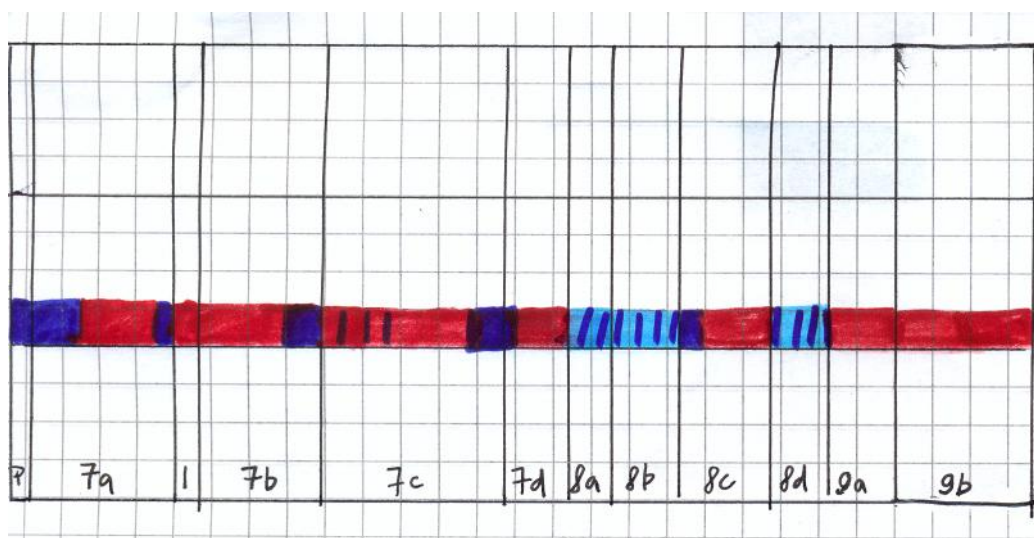
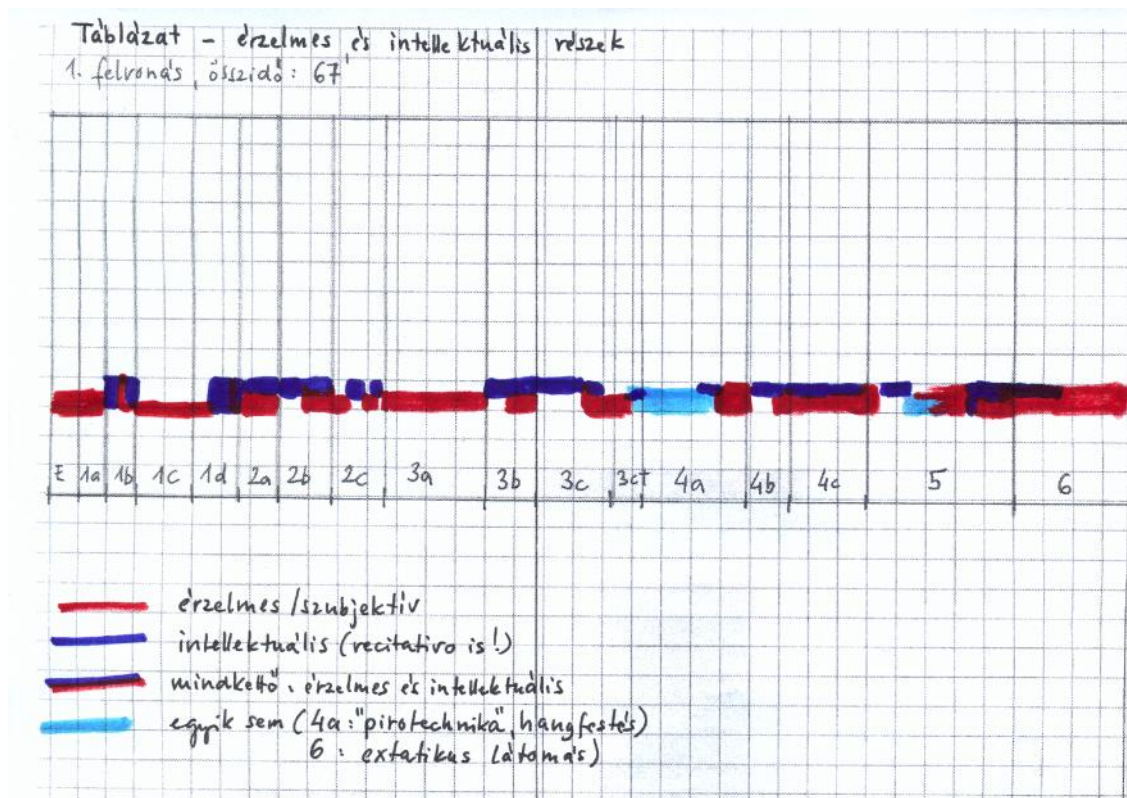
Érsek, az apácák zenéi és minden hangulatilag hűvös zene, valamint a Siervával ellenséges cselekményrészek zenéi is a hideg csoportba kerültek. A meleg csoportba pedig az érzelmes, a forró vagy a Siervával szemben barátságos viselkedést tartalmazó jelenetrészeket helyeztem. Látjuk, mennyire egyenlő arányban vannak jelen: sokkal több a hűvös szín. Amikor egy adott jelenetben egyszerre kétféle aspektus is megnyilvánul, vertikálisan is jeleztem a kétféle minőséget: a Josefa-áriánál és a búcsúnál.

2a/b grafikon Hideg/meleg ellentétpárok az első és második felvonásban



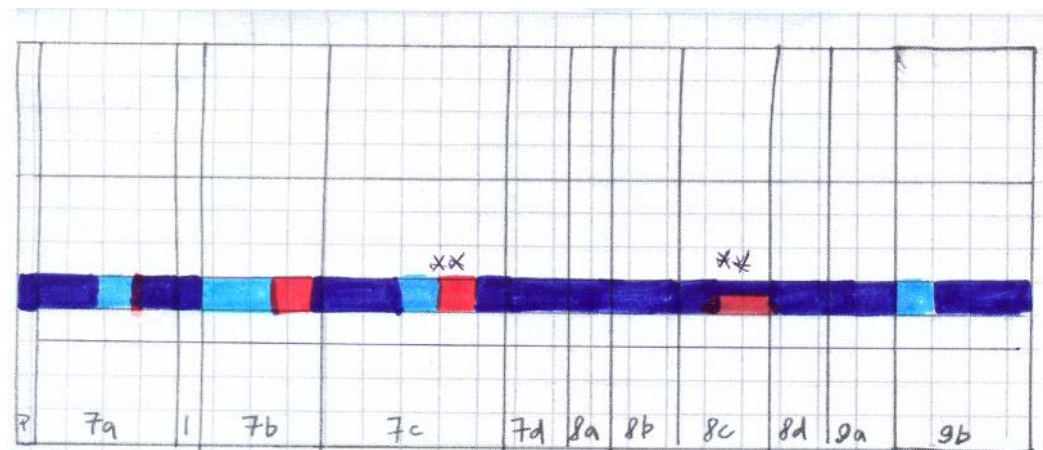
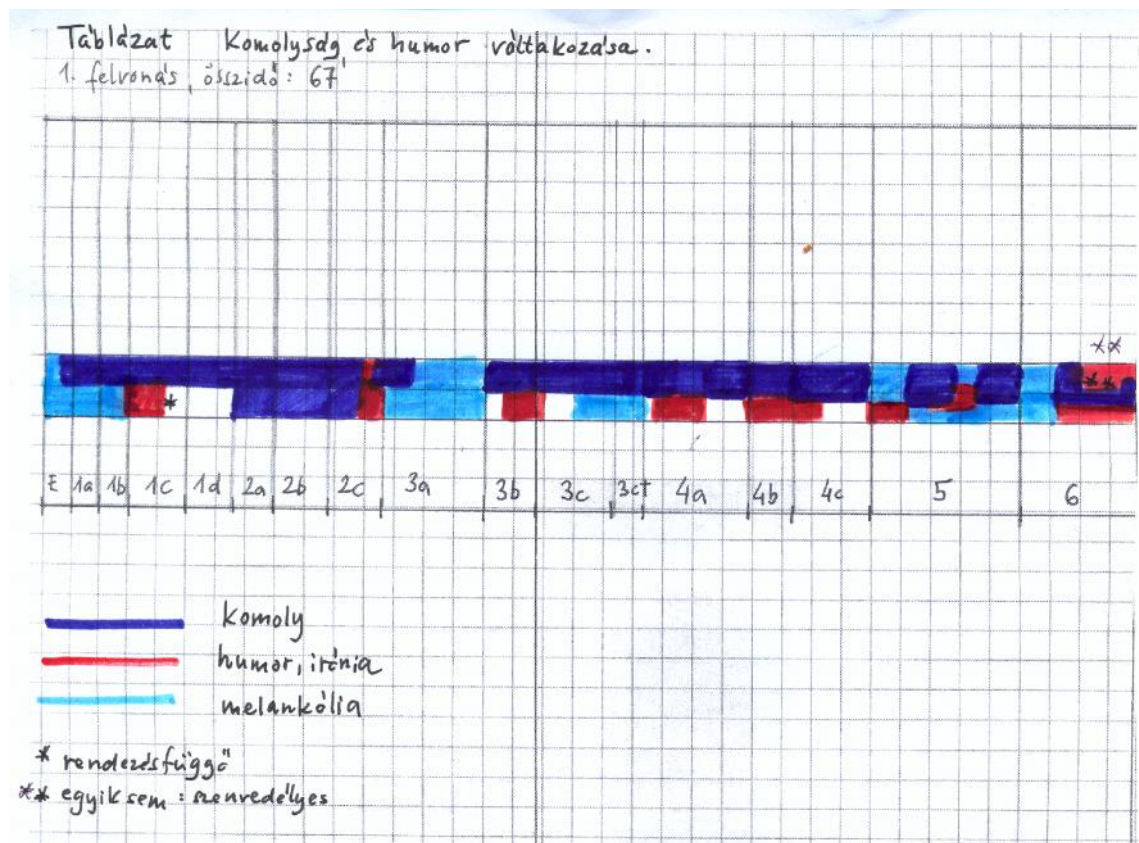
Egyéb, szintúgy egymással ellentétes érzetek és minőségek szembeállításai láthatók az alábbi grafikonokon.

3a/b grafikon Érzelmes és intellektuális részek ellentétei



A következő ábra segítségével a komolyság és humor váltakozását figyelhetjük meg a mű jeleneteiben. Szembetűnő, mennyivel kevesebb a vidám tónusú párbeszéd, mint a komoly vagy a szomorú az áriák közt egyáltalán nincs ilyen. Valódi groteszk csak a 7b *arioso*-részében jelenik meg vagy talán Abrenuncio ironiáját vehetjük még ide. Purc rete szerint ebben az operában „a humor csak homeopátiás dózisban van jelen.”¹¹⁸

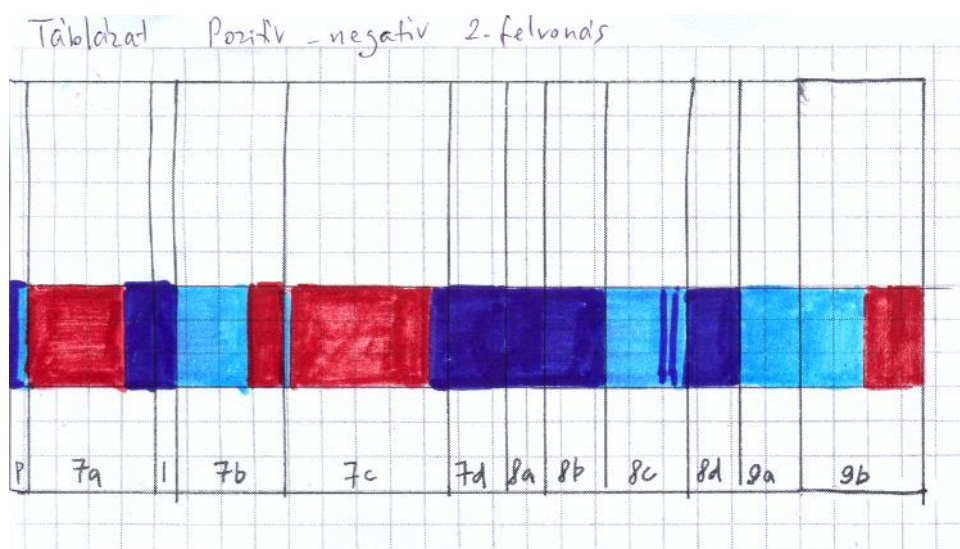
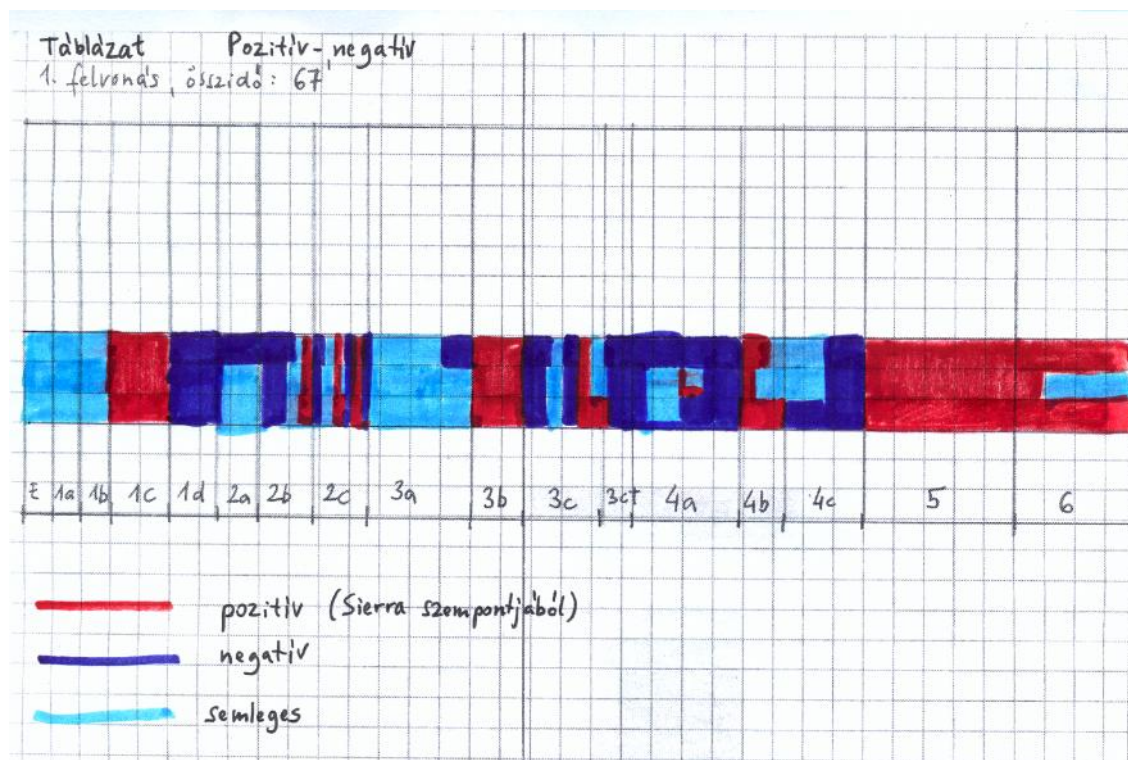
3c/d grafikon Komolyság és humor váltakozása a két felvonásban



118 Catherine Jordy: „La Morsure du chien. Entretien avec Silviu Purc rete.” *Strasbourg*, 24. 28. 25.

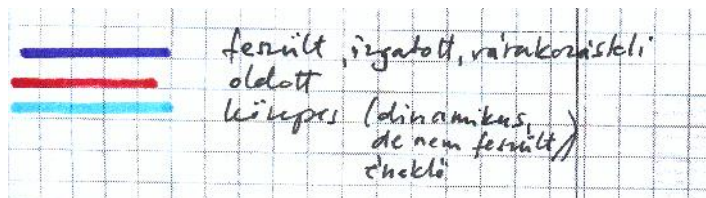
Az alábbi grafikon révén a jelenetek pozitív/negatív besorolását érzékeltettem, de csakis Sierra szempontjából, mivel hallgatóként els sorban vele tudunk azonosulni.

4a/b grafikon Pozitív/negatív ellentétpárok

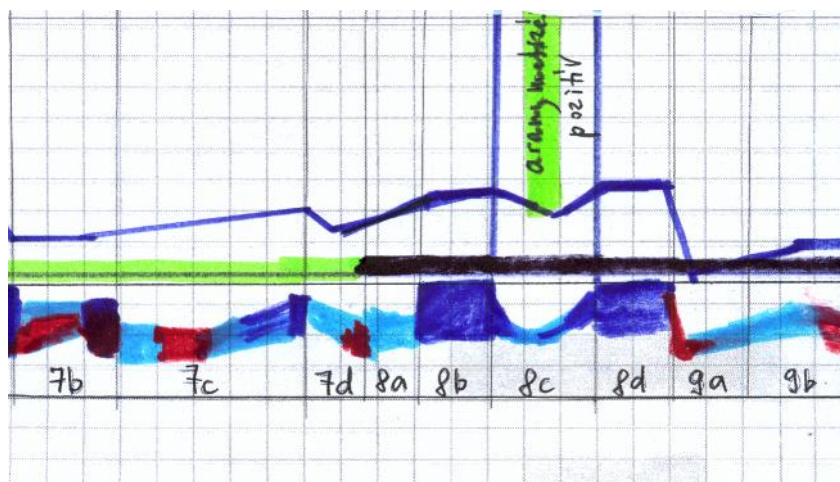
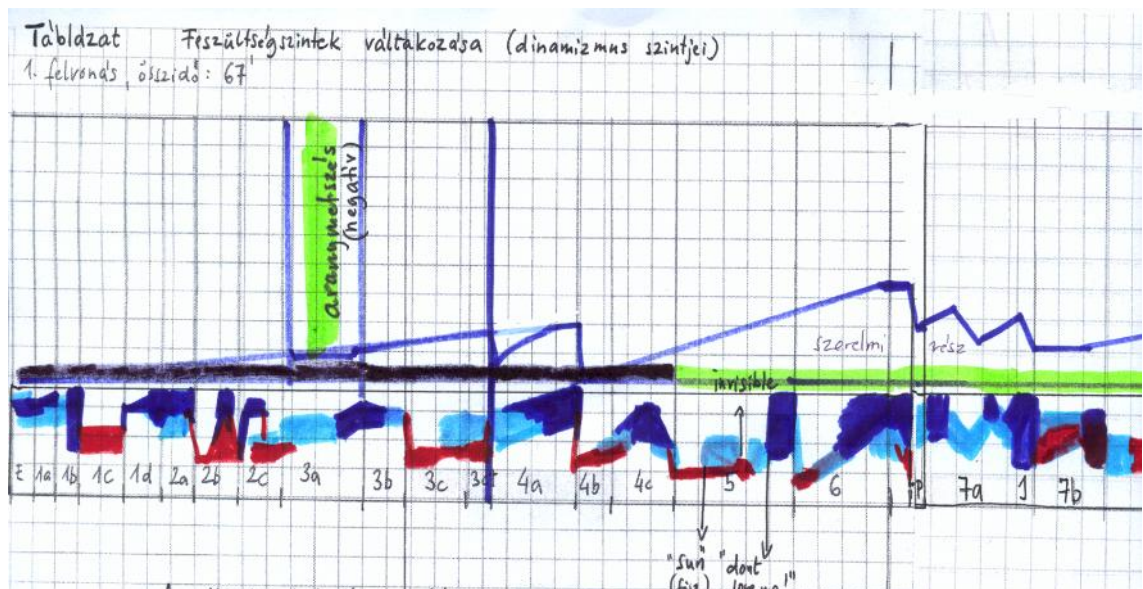


S következéskéül végül az utolsó, dolgozatom harmadik nagy fejezetének anyagát el revetít grafikon,¹¹⁹ melyen a dramaturgiai szerkezet dinamikai feszültséggörbéje látható. A két felvonást az ábra két részletével, a lokális és a globális dinamikai ívet egymás fölé helyezve külön-külön is ábrázoltam.

Jelmagyarázat:



5 a/b grafikon Feszültség szintek változása az 1. és a 2. felvonásban



¹¹⁹ Ott ugyanez a grafikon a felvonásokra tördelés nélkül, egyben szerepel.

III. Dramaturgia

III.1. Nagyforma és a jelenetek időarányai

III.1.1. Proporcionálás

Eötvös Péter ebben a műben konkrét módon ragaszkodik az opera formai és történeti hagyományaihoz. A klasszikus-romantikus opera dramaturgiai szintaxisába és szerepköreibe helyezi a Garcíá Márquez-kisregény normálistól nagyon is eltér szereplőit.¹ A barokk operákban sok szürreális alak jelenik meg, és ismerjük a zeneszerző Monteverdi-tiszteletét is.² A *Love and Other Demons* hagyományos értelemben is leginkább opera az eddigiek közül: tulajdonképpen nem más, mint kissé vészjósló mese; valós korszak valós adataira alapozott, mégis inkább valószerűtlen történet.

A zeneszerző tervező-tevékenysége egy operánál, de bármely nagyobb szabású hangszeres műnél sem a hangok kiválasztásánál kezdődik. Az első feladat a belső, láthatatlan tartópillér- és arányszerkezet felvázolása és kialakítása. Eötvös a Lendvai-elméletet jól ismeri és tanulmányozta, jelen vannak, működnek zenéjében, annak időbeli szerkesztésében az aranymetszés-proporcciók.³

Jó zeneszerzőknél, színpadi vénával rendelkező operaszerzőknél szinte ösztönösen működik ez a forma- és arányérzék. Ez az 'érzet' nem csak úgy magától alakul ki. Eötvös Péter a Lendvai Ernő által Bartók zenéjében kimutatott szám-elveket használja a saját gyakorlatában, illetve a Simon Albert által szóban átadott arány- és hangközgondolkodás szabályszerűségeire is épít.⁴ A komponálást megelőző a nagyforma eltervezése. Eötvös szavait idézve:

A proporcionálás: az arányok megválasztása a munka abban a fázisában jöhet létre, amikor a librettót már megkaptam, dolgoztam rajta, meghúztam, a felét kidobtam, és először látom

1 „Ez most egy kifejezetten szerelmi történet lesz” mondja a zeneszerző. Megyeri Krisztina: „Beszélgetés Eötvös Péterrel.” In: *DEA-disszertáció*. Függelék, o.n.

2 Ez korai kisoperáiban, például a *Radames*-ben is érvényre jutott. Szitha Tünde: „Operaüzem görbe tükrében. Eötvös Péter: *Radames*”. *Muzsika* 53.évf./3.sz. (2010/3):19–20.

3 Lendvai Ernő: „Bartók kromatikája. (Az aranymetszés-rendszer.)” In: Uő.: *Bartók dramaturgiája*. (Budapest: Akkord, 1993): 29–43.

4 Jeney Zoltán információja, aki állítja: mindkettejük, sőt egy egész zeneszerző-nemzedék kompozíciós gondolkodására hatottak a Zeneakadémián tanító Simon Albert elemzési módszerei, melyek részben hasonlítanak Lendvai elméletéhez és kapcsolódnak is hozzá. Ezek az analitikus technikák sajnálatos módon nem lettek írásban rögzítve. Az Új Zenei Stúdió tagjainak gondolkodásmódját is alapvetően formálta Simon Albert (1926–2000) első sorban a Bartók-műveknél alkalmazott elemzési megközelítése.

egyben az egész szöveget. Ekkor látom, hogyan funkcionálnak az arányok. Csak ezután következik a zene. *A zene megírása a legutolsó lépés* a keletkezési folyamatban (nevet) [...] Hogy miként lehet valamit felépíteni és lebontani, ez tulajdonképpen valamiféle érzet vagy tapasztalat kérdése. Az operám ebből a szempontból, azt hiszem, jól működik.⁵

Az opera két felvonásának időtartama nem egyforma: az első 66:46, a második 44:56.⁶ Felépítése sokban megegyezik az *Angels in America* két felvonásának beosztásával és tagolásával, annak ellenére, hogy a művek stílusa nagyon is különbözik.

A kilenc jelenet *jelenetcsoportokat* takar, ez azonban csak a partitúrában látszik tisztán: a darabot hallgatva több aljelenetet érzékelünk, a váltások hagyományos időaránya, az áriák beosztása nem tükrözi elsőre ezt a tagolást. A kilenc fő jelenet ugyanis két, három vagy akár négy aljelenetre is tagozódhat, legfeljebb a szereplők számának változása és a helyszínváltozás okán, így tehát összesen 25 aljelenetet számolhatunk meg. A jelenetek alaposan átgondolt tervezése, arányai és beosztása egyike a zeneszerző építőkockáinak, melyek hozzájárulnak a zenei szövegek egységességéhez és a művet koherens egészszé alakítják.

A *kulcsjelenetek*, hasonlóan az *Angels in America*éhoz, az aranymetszés-elvet követik, a *csúcspontok* pedig a dramaturgia felfelé épülő dinamikája által elvannak készítve. Eltűnik mindig zeneileg és dinamikájukban is kontraszt-jelenetek állnak. Ilyen kulcsjelenetek az 5. és a 7c jelenet, csúcspont pedig a 6. jelenet vége, valamint a 8abcd teljes jelenettömbje.

Másodlagos fontosságú kulcsjelenet az 1c, amelyet az 1b és az 1b recitatív jelleg, sokszorosan tagolt részei készítenek el; valamint a 4a, amelyre a 3-as jelenet-csoport (3abcd) áriákból és recitatív részekből álló emelkedő feszültséggörbéje ível föl. Ebben az esetben nagy a kontraszt a váltásnál, mind a feszültséggörbe alakulását, mind a részek hangvételét tekintve. Itt az akusztikai tér és a helyszín is egycsapásra megváltozik, ugyanis a 4a-tól kezdve már végig a kolostorban történnek az események: ez a jelenet tehát törésvonalat alkot. A 4a utáni hosszabb, középső rész hullámzó

5 [„...und eine solche Proportionierung, die stellt sich in der Phase her, wenn ich das Libretto schon bekommen, schon bearbeitet, schon geschnitten, schon die Hälfte rausgemissen habe und dann zuerst den ganze Text zusammenfasse und dann sehe ich, wie die Proportionen funktionieren. Ernst danach kommt die Musik, die Musik ist der allerletzte Stufe in dem Herstellungsprozess (lacht) [...]. Das ist ein Gefühl, es ist eher eine Erfahrungswert, so etwas auf- und abzubauen. Ich glaube, in diesen Oper funktioniert es gut.”] *Hacker-interjú*, 93.o.

6 A pontos *timingot* lásd a részletes táblázatokban. Az időmérések a chemnitzi előadás privát kópiája alapján készültek.

intenzitással, de mégis emelkedik; ebben benne foglaltatik az 5. jelenet fennsíkja és a 6. jelenet érzelmi kitörése Delauránál, sőt még a 7a és 7b váltakozó zenei-dinamikus görbéi is. Ezek előkészítésként együttesen a 7c szerelmi jelenet végét emelik meg, és aztán a 8-as jelenetcsoporthoz kulminációs pontjára futnak fel. A 8b jelenet, az ördög és a valódi kulcsjelenet, melyet a 7a-tól 8b-ig tartó emelkedés készít elő.

Intenzitásgörbék

Nagyfokú tudatosságot vélek felfedezni a zenei intenzitásgörbe ívelésének beosztásánál. Feltűnő, mennyire hasonlít ez az intenzitásgörbe a klasszikus modellekéhez. Mozart *Don Giovanni*jának felépítését, mint sűrített, végkifejlete felé dinamikusán haladó dráma zenei dramaturgiáját általa nagyra tartott példaként említette többször is a zeneszerző.⁷

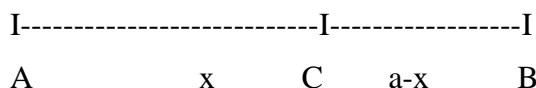
Az opera jelenetfelépítését több, részletes táblázattal ábrázoltam. Ahogy említettem, ezeken is megfigyelhetjük, hogy a kulcsjeleneteket és a formát az aranymetszésnél osztó magán-áriákat is belefoglalva két nagy ívet figyelhetünk meg: az első csúcspontja az első felvonás vége, a másodiké pedig a 8. jelenet. Az exorcizmus-jeleneteknél (tömörülnek a történetek a legnagyobb intenzitású gócba, a zene is itt a szuggesztívebb és legijesztebb, arányában ez a jelenet túlmegy a pozitív metszeten és már az opera nagyjából háromnegyed részénél fejeződik be. A zárójelenetek közül a 9a és 9b első fele Sierváé, a 9b második része az utolsó gyászoló Domingáé. Az opera utolsó percei már csak lecsengésnek számítanak, ami a Sierva-sorkivágattal, névjeggyel zárul.

Két attraktív magánjelenet található az aranymetszés-pontokon. Az első *negatív aranymetszéspontja* a Don Ygnacio-ária (3a) az első felvonásban, a jellegzetes kollázsokkal, a halott feleségre való emlékezéssel és a bartókos, lírai vonósanyaggal. Ebben az áriában érzem a leginkább, a Scarlatti-kollázsok ellenére is Bartók hatását, s ez a legkedvesebb áriám a műben. A második *aranymetszéspontja*, *pozitív metszete* pedig a második felvonás Josefa-áriája, az apátnak szólója. Ahogy már a II. fejezetben említettem, az apátnak először józanul, részvétteljesen, majd furcsa transzban ábrázolja Eötvös. Josefa énekszólamának drámai intenzitását extrém hangszín- és regiszterhasználattal fokozza. Tehát: két, négy-ötperces szóló, valódi nagyária keretezi a cselekmény folyását, de egyik sem olyan lényeges a cselekmény szempontjából, mint

⁷ Megyeri Krisztina: „Függelék 6. Beszélgetés Eötvös Péterrel.” In: *DEA-disszertáció*. O.n.

amennyire az intenzitásgörbe szempontjából az.

Az aranymetszés szerinti osztásokat (a hosszabb rész 0,6188 és a kisebb rész 0,382) így jeleníti meg könyvében Lendvai Ernő :



Lendvai Bartók Béla *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című művéről készült elemzésében kimutatja: az emelkedő tagnál a hosszabb szelet áll el (34+21), míg a dinamikus ív aláhajló tagjánál a rövidebb szakasz megelőzi a hosszabbat (13+21), így a csomópontok mindig a kulminációs pont felé néznek.⁹

Eötvösnél két, váltakozó feszültséggel emelkedő ívről beszélhetünk a dramaturgiai felépítésen belül, melyek közül az egyik hosszabb és a másik rövidebb. A két nagy görbe azonban három kisebb ív *crescendóból* áll össze. E két dinamikusan épülő nagy ív viszi előre a feszültséget a nagyformán belül. A cselekmény azonban csigaház-szerűen önmagába tér vissza: a tutti-jelenet (8abcd) rövid átvezetéssel zárulva visszakanyarodik a személyes, monologizáló 9. jelenetre.

A visszarímelés Sierva tekintetében a *külső otthontól a belső otthonig* tartó hídformában is megnyilvánul. Sierva álmának első kibontásától és az 1-2-3. jelenetekben apja házából mint helyszíntől legbelsőbb otthonáig, lelkéig jutunk el halála pillanatában. Az 1c szertartásaiban az afrikai hiedelemrendszer még csak külső, a 9b áriaszövegében pedig ezt már integráltan, Sierva saját belső meggyőzésében tükröztetik. Ugyanis Sierva haldoklása Ósun, az afrikai istennő felidézésével kezdődik és azzal a spanyol versidézettel zárul, amit Delaurától tanult, csak ezt követi Dominga siratója. Azt gondolom, ebben a lekerekítő, rímeltet gondolkodásmódban és a sirató beékelésében is van valami tipikusan közép-európai. Márqueznél nincs ilyen visszaívelés, nincs személyes búcsúpillanat.¹⁰

8 Eötvös is pontosan említi ezeket az arányszámokat (*Hacker-interjú*, 93.) Egyébként az *Angels in America*-nál is ugyanevvel a tudatossággal kalkulálta a dramaturgiai időt, ahogy elemzésemben, francia DEA-disszertációm harmadik, Dramaturgie című fejezetében ezt kimutattam.

9 Lendvai Ernő: „Bartók kromatikája. (Az aranymetszés-rendszer).” In: Uő: *op.cit.*, 29., valamint: Kovács Sándor: „Arányok és talányok.” In: Uő: *A 20. század zenéje*. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994).

10 A személyes, magányos búcsú színpadi megjelenítése hasonlóan katartikus pillanatot hoz az *Angels in America*-ban, ahol Ethel Rosenberg Roy Cohnt búcsúztatja, a korábbiakban említett egy szál brácsa kíséretével, egyszer, igen meghatározó módon. Az a jelenet Roy kórházi ágya körül játszódik. Dramaturgiailag viszont egészen más helyet foglal el, mint itt a Dominga-féle búcsú, ugyanis az Ethel–

A formai *crescendók* csúcspontjai nem *szimmetrikusan* tagolják a teljes mű időtartamát. A Sierva–Delauro szerelmi jelenet (5.) és Delaura ezt követő monológja (6.), amely a fiatal pap érzelmeit, belső vívódását tükrözi közvetlenül a darab időbeli középpontja után, az első felvonás végén helyezkedik el, tehát körülbelül hatvan percnél. A második, végső csúcspont az exorcizmus-jelenet (8abc), amely a 2. felvonás második felében körülbelül 1 óra 25 percre esik, s utána még körülbelül tizenöt perces idő jut a lecsengésre.

Az intenzitás görbéje összefügg a jelenetek hosszával is, valamint azok különböző stíláriis, hangulati, feszültségbeli és szereplő-mezékét érintő változtatásának sűrűségével,¹¹ amit a 2. fejezet összegzésében láttunk.

A szerelmi nagyjelenet (7c) a leghosszabb jelenet, önmagában majdnem 8 perces, és a második felvonás első felét uralja. De már az egész második harmad, az 5. jelenet 1 a 2. felvonás elejét kitölti. 7a/7c jelenetsokorig a Sierva–Delauro tengelyről szól. Zeneileg, hangulati minőségében is hozzájuk köthető ez a rész: melegebb tónusú, mint az opera két szélső harmada, mivel a zene itt az érzelmeiket vetíti ki. Itt meséli el Delaura, majd Sierva az álmát, melyek szövegileg is, zeneileg is egymás variánsai.¹²

A 7d és a 8a jelenetek negatív csúcspontként viselkednek az intenzitásgörbében, ezek tudatosan a végső csúcsponti rész előtt vannak elhelyezve. A Delaura–Sierva csókpillanat (a 7c végén) után hirtelen esés jön (7d eleje), Sierva hajának levágásával egyetlen perc alatt a forróból a hideg minőségbe megyünk át, és létrejön egy nullpont (a 7d közepe-vége), amit a 8a jelenet kísérteties kórusbelépése még meg is erősít. Ez a „völgy,” vagyis negatív csúcspont rövidebb, mint az *Angels in America* analóg helyén, tudvalevőleg: az ottani Finálé, vagyis a tutti-Angyal-jelenet előtt, de talán azért elegendőennyi, mert az egész mű alaptónusa eleve igen borús, nincs szükség a szomorú, hűvös zenék irányába tett erősítésre. Innen pedig meredeken felível a 8b erőteljes csúcspontjára a görbe. Ez utóbbi jelenet, tehát az Ördögzés kezdete az

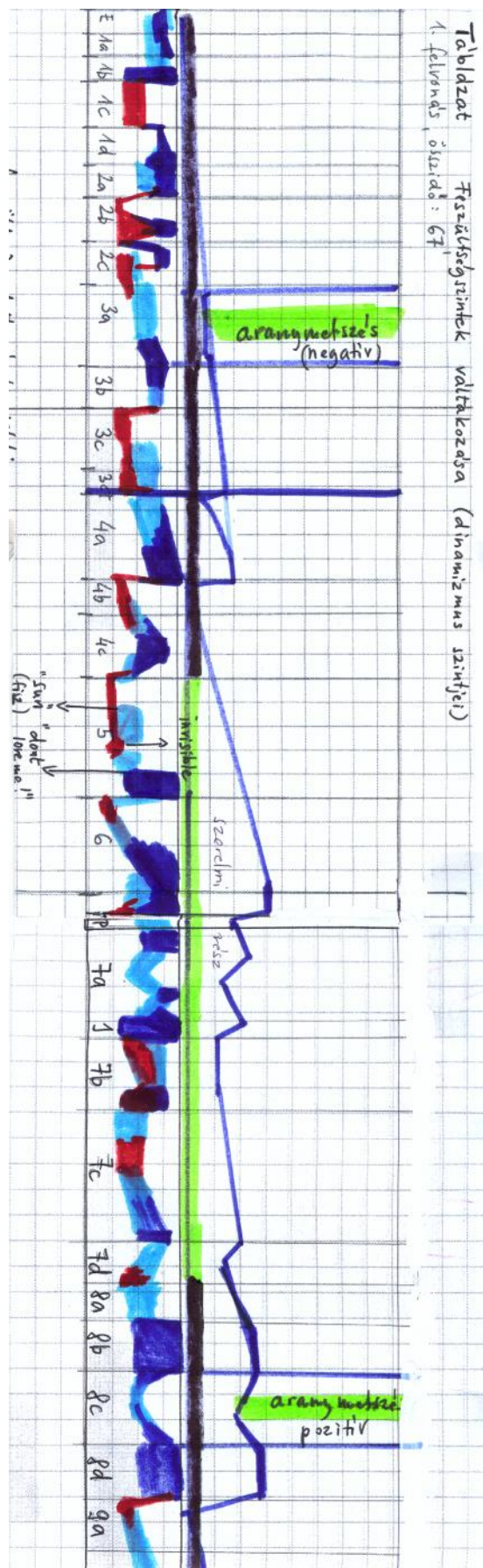
Roy jelenet a 2. nagy, dinamikus crescendo-ív csúcspontját ellegzi meg, így negatív csúcspontként funkcionál az intenzitásgörbén a végső érzelmi-formai tetőzés előtt; tehát azon a helyen van, mint a *Love and Other Demons*-ban a 7d és a 8a jelenetek.

11 Ugyanis e változtatások sűrűsége, s ritése önmagában is generálhat feszültséget (például a 7a-ban és a 7b-ben, valamint az azok közötti közjátéknál.) Időnként viszont nem ez történik, hanem csak az elbeszélés szegmenseinek gyorsabb csatolása érdekében hoz be Eötvös gyors váltásokat, például a 2c-ben.

12 Ebben a három harmados felépítésben megint látnunk kell Bartók hatását. Lendvai szerint ugyanis a *Kékszakállú* szerkezete is így tagozódik három felé, negatív-pozitív-negatív mezőkkel. Lendvai Ernő: „A Kékszakállú herceg vára.” In: *op.cit.*, 65.

Érsekkel viszont a negatív pólust képvisel , jéghideg, impozáns, dinamikus zenéj rész lesz, s közben viszont a legmagasabb, a legnagyobb feszültség klimatikus pontot éri el a görbén és ez a fennsík az egész ördög zési jelenetömbben folytatódik.

6.sz. grafikon Intenziásgörbe



III.1.2. Belső világok: a dramaturgiai tagolás

Különböző mezreket osztottam az operát. Ezek összekapcsolása által és általuk létrehozott tagolás révén a zeneszerző a külső és belső világot, az álom és a valóság mezeit váltogatja.

A darab első harmadának nagyrésze Sierva pozitív, de nem a legbensőbb álom-mezőjében¹³ játszódik. A második harmad a 3c átvezető részével kezdődik, ettől kezdve a 4a-tól a 7d-ig átkerül a fókusz Sierva legbensőbb világára, amelynek ellenpólusa is intenzíven jelen van az apák világában; valamint nagy hangsúly kerül a Sierva–Delauro tengelyre is, amely Eötvös szerint az operafonvonal. Elvileg igaz is ez a szerzői megállapítás, azonban lényeges, hogy a másik két tengely is elég nagy hangsúlyt kapott, amit egyébként a kritikusok a darab rovására írtak.

Ha tehát fonvonalnak tartjuk a belső világ/álomvilág és egyaránt a belső világ/szerelmi tengelyt is, ennek a megállapításnak a tükrében azt láthatjuk, hogy a darab közepe ezekre fókuszál, első sorban itt játszódik. A dialógusos karakter is itt érvényesül a leginkább. Az első harmadban a szimultán/osztott jelenetek vannak többségben, tehát a Sierva–Daura mező dialógusos karaktere szemben áll azzal a ténnyel, hogy az otthon-mezőben a legtöbb szereplő elbeszél egymás mellett, nem egymással beszél, tehát nem jön létre köztük valódi dialógus. A darab 3. harmada pedig a harmadik fontos szereplő mező: a negatív, egyházi, latin nyelvű mező hozza el térbe, amely a 8a-tól a 8a-ig dominál.

De lényeges a belső keretezettség is: mielőtt a Sierva–Daura szerelmi csúcspont elérkezne, a 7a-ban az Érsek rövid helyzetértékelése lehet a kedélyeket, és a hangszeres közjáték is az agresszív, elemi erőket, a negatív pólust képviseli. Ez az egy percnél nem sokkal hosszabb, de jellegzetes, vad zene, az *Interlude* a 7a és a 7b között nincs jelölve a partitúrában, sem a zongorakivonatban; sejtethet, hogy a drámai fokozás érdekében később szűrte be ide Eötvös, az érzelmi fordulópont felerősítése céljából. Tehát itt egyértelművé válik, hogy a negatívtól és a nagyszabásútól, az erőstől indulunk a különleges színek, a belső segítség és személyesség felé, ami a Sierva körüli hangzó fantáziavilágot jelenti. A Sierva-álomnak (Daura, majd kislány saját elmesélésében) többek közt a szerelmi beteljesedést kiváltó, pótló szerepe van: ugyanis itt a két szereplő

13 A legbensőbb álom-mező kibontására a 7. jelenetben kerül sor, illetve a 5. jelenet egyes pillanatai érzékeltetik a kislány sajátos világát, például a „*make me invisible, make me forgotten*” sorok, valamint később a haldoklás jelenetének első része.

teljes gondolati egységét demonstrálja a zene, és hangsúlyozottan első sorban a zene, mert a szövegmotívumok tartalmaznak kisebb eltéréseket is.¹⁴

A három nagy szereplő mező után pedig a 9. jelenetben, rímként tér vissza az otthon-mezői szereplője, Dominga, egységbe forrva Sierva legbensőbb fantázia- és vágyvilágának énekbeli kifejeződéssel Sierva haldoklásánál. Külső és belső világok, feszültség/oldás ellentérpár, a kintre/be/bentre/ki irányok ellentétei tehát erőteljesen tagolják a dramaturgiai feszültséggörbét a darabban, frissen tartják, színezik a karaktereket is – az, hogy egy szereplőt több mezőben is láthatunk, csak árnyalja annak jellemét. A láthatatlan szerkezeti váz mintha ezeken a mezőkön hajolna meg, mozdulna előre, mint ahogy a test csontváza az idegeken, izmokon pihen.

III.1.3. Keretes szerkezet a szereplő mezőknél

Egy másik fajta formai keretezettségre is fel kell hívnom a figyelmet: a profán (afrikai barbár) és az egyházi (katolikus keresztény) ceremóniák szembeállítására a darab elején és végén.

Sierva születésnapjára szertartása az első felvonás első negyedében, a 6. és a 10. perc között (2a jelenet) zajlik; ennek ellenpólusa, a katolikus exorcista szertartása a 2. felvonás második felében, a hosszabb rész utáni aranymetszéspontra környékére tehető, a 94. perc és a 103. perc közé. Érdekes megjegyezni, hogy az ördög-zási szertartás jelenete csupán mintegy kétszer olyan hosszú, mint a bennszülött születésnapjára ünnepély (4 perc, illetve 9 perc), mégis sokkal hosszabbnak és jelentősebbnek tűnik. Talán azért, mert a dramaturgiai görbe íve akkorra már annyira meghajlik, olyannyira oda van kihegyezve a kulminációra, és a zenekari felrakás is olyan intenzív, hogy erősen súlyponti szerepet kap ez a nagy formarész. Mellesleg Josefa fajsúlyos és egybekomponált transz-áriája is beleesik az ördög-zási szertartás közepébe, szándékkal, mert így a kimerevített pillanat (ami a valóságban nagyon is aktív és döbbenetes transzállapot-zene) megkettőzi a ceremónia erejét.

Filmes szemmel is nézhetjük: adott egy nagytotál, egy intenzív tutti, ami egy mozarti záró tutti-nagyjelenet erejével hat (lásd például a *Don Giovanni*-ban a Szobor végső eljövételét). Ezt a nagytotált azonban a zeneszerző egy hirtelen fókuszváltással

¹⁴ Ez a magyar fordításban különösen szembetűnő: sajnos nem tudtam egyen-kifejezésekkel tolmácsolni az angolban oly hasonló két álmot, ha meg akartam vizsgálni a két szövegrészlet versszerűségét, belső képi ritmikáját, így talán szövegükben a fordításomban jobban különböznek egymástól, mint kellene.

megszakítja, és egy különleges egyéniségre, az ellentét legszimpatikusabb és legkérdésesebb egyéniségére irányítja a figyelmet. A fejlámpa fénye egyetlen emberre: Josefára, meg a háttérben Siervára koncentrálódik; s miután Josefa kortárs alaptónusú, effektusokkal tizedelt, de ezen belül mégis valójában klasszikus formaív áriája lemegy, és a hangulati hatás ezáltal megerősödik, jöhet a végső csapás: az exorcista ceremónia legkegyetlenebb része, újra nagytotálban megrendezve (tutti hangszereléssel), ahol természetfölötti erők mozdulnak meg – ez esetben egyértelműen negatívak. S végül, ezek után mindez lecseng: kameraváltás, az erős fény kialszik és az egyetlen még pislákoló reflektor iránya átkerül a legszemélyesebb és legesendőbb arcát mutató Siervára, miközben a nagytotál szereplői a színpadon, a háttérben visszavonultan állnak, zeneileg pedig már szinte nincsenek is jelen.

III.2. Jelenetek: kisformák

III.2.1. Jelenetek, arányok, osztott jelenetek

A jelenetek egyszer vagy többreteg volta meghatározó jelentőséggel bír a dramaturgiai folyamatban. Az eötvösi opera egyik újítása a különböző nézőpontok szerinti jelenetbeosztás, ennek eredményeképpen jön létre az újfajta jelenettípusok, például az osztott és keresztjelenet, valamint az egy-egy kiemelt szereplő köré épített, fókuszáló dramaturgiai szerkesztés.

A *Love...* lebegtetett realitású álom-jelenetei az idő és a tér kronológiájának felszabadítására, a keresztjelenetek vagy másnéven osztott jelenetek pedig a zimmermanni-walter benjamini szaturált idő fogalmára épülnek.

Az osztott, tört jelenet¹⁵ vagy keresztjelenet fogalma a modern drámából származik. Eötvös operáiban először és az opera egészét tekintve a legtöbb alkalommal az *Angels in America*-ban figyelhetjük meg. Az *Angels* alapját képező drámában¹⁶ az író, Tony Kushner alkalmazta sok helyen ezt a technikát.¹⁷ Az opera és a dráma keresztjelenet-technikáit már vizsgáltam,¹⁸ és csak kisebb eltéréseket találtam közöttük; biztos, hogy Eötvöst közvetlenül inspirálták Kushner¹⁹ színházi újításai: dramaturgiai nyelve és időkezelési technikája. Kushner sűrített, sok-sok snittel izgalmassá tett magasfeszültségű dialógusai kompakt jelenetekre törik a cselekményt, amelyekből azután mégis egyetlen egységes mondanivaló áll össze.²⁰

A filmes vágások, az egymásba átúsztatott snittek mintájára születtek meg a színpadon, a drámában is a *keresztjelenetek*. Színházi keretek között a váltások már nem lehetnek olyan gyorsak, mint a filmvászonon: lassabb a közönség képi-zenei felfogási sebessége, mert többfelé kell figyelnie, mint a moziban; és a színészek élő jelenléte révén sem lehetségesek a pillanat-gyorsaságú nézőpont-váltakoztatások.

Az operaszínpadon a keresztjelenet-technika a prózai színházhoz képest

¹⁵ Az angol terminus szó szerinti fordítása: tört, hasadt jelenet.

¹⁶ Tony Kushner: *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes I and II*. (New York: Theatre Communications Group, 2004.)

¹⁷ Kutatásom nem terjedt ki arra, vajon –e az első ilyen szerző, vagy másoknál is megjelenik.

¹⁸ DEA-disszertáció, III. fejezet: Dramaturgie.

¹⁹ [„Kushner's plays and screenplays are often a departure from typical Realism, experimenting with conventional storytelling by using shorter episodes. For example, the *Angels in America* plays together contain almost 50 scenes. His condensed, heightened dialogue compacts the action into impacting, concise bursts.”] Wikipédia, http://en.wikipedia.org/wiki/Tony_Kushner, 2012.01.17. Kushner drámaírói technikáiról lásd még DEA-disszertációm III. fejezetét, illetve az ott megadott forrásmunkákat.

²⁰ Fancia nyelvű DEA-disszertációm első fejezetében.

méginkább lelassul. A zenében a vágások, a helyszín- és szereplő váltások gyorsasága a szó legerősebb értelmében vett *kortárszenei eszközzé* válik. A *Love and Other Demons*-nál a viszonylag hagyományos operaforma nem teszi lehetővé a zenei anyag nagyfokú széttördelését, és az *Angels* színházzser segítségével ellentétben a belcántot megközelítő énekes formálásmód sem engedélyez groteszk, villámgyors szereplő- vagy rétegváltásokat.

Az *osztott jelenet*: az egyidejűleg többféle zenei és szereplő-réteget felvonultató igazán új ritűt jelenettűpus a *Love...*-ban jelenik meg ilyenformán először. Sajátos, konstruktív idő kezelési technikáját a narráció síkjának töredezettsége adja: a zenei anyagok és az idő síkok szimultán megjelenítése, filmes kifejezéssel élve, egyidejűleg több kameraállás váltakozását teszi lehetővé, ami összekapcsolja a töredék-jeleneteket, és ezekhez más-más zene tartozik. Vágási technikája kevésbé éles, mint az *Angels in America split scene*-jeié, keresztjeleneteié.

Vegyűk például a 2c jelenetet: hármas tagolódásű rész, a szereplő csoportok közötti replikaként működő, többszörű oda-vissza váltásokkal. Összesen hat, vagyis háromszor két szereplőt foglalkoztat. A jelenet mondanivalója mégis egysűges, s ez teszi valójában lehetővé a kapcsolódást. Egyetlen mondat a végkicsengése: „*Nem hiszem, hogy veszett volna. Nincs más baja, csak beteg*” – amit egy pillanat erejűg összeálló trióban énekel a három szereplő.

A 9. táblázatban kiemelésekkel jeleztem a szimpla, valamint az osztott/szimultán jeleneteket, és minden olyan zenei anyagot, ami nem a normális létállapotra – az ébrenlét általános állapotára – utal. A különbözű szűnek a különbözű szereplőmezőket jelzik már itt, és a következű, 10.sz. táblázatnál is. Világosan látszik a darabban a szűrrealitás idő belisűgének jelentűsege (transz- és álomjelenetek). A kórus jelenlète is jelentűs: a szűrreális-hiszterikus viselkedűsműdökhöz társulva az álomhoz és az apácákhoz köthet. A kórus az opera tíz jelenetűben énekel, idő tartamát tekintve a mű körülbelűl egyharmad-részűben.

A mű helyszűneit és a cselekműny egyes fázisait tekintve itt nyolc különbözű részt jelöltem a szűnekkel – annak ellenere, hogy az opera három részre tagolódása valójában ervényes marad. A három nagy formarész: a bevezetű, otthoni szakasz, a közűpsű, zárásban játszódó, szerelmi fókuszű szakasz és az utolsű, szintén a zárásban játszódó, de az ördög részűl szűlő záróharmad. Szimultán, osztott jelenet csak a mű 1. felvonásában van. A két transz-ária egymással tűkűrszimmetriában helyezkedik el.

Jobbára az opera elején és végén vannak a többszereplős jelenetek, de egyéb szimmetriákat is fel lehet fedezni, például: aranymetszésponatok, álom-szakaszok elhelyezkedése stb.

9. táblázat Összegzés a jelenettípusokról

Eötvös Love and Other Demons

Jelenet/cím/szám	Zs.év.	Part.	Jelenet típusa	Hossz	Helyszín/jelenettípus/szereplők	Sz.	Kórus
1. felvonás				68'			
Ouv'Evoation	1	1	bevezetés		„Álom”		Kórus (8 álomhang)
1/A jelenet	3	6	valóság/álom		Piactér/Álom (Sierva)	1	Kórus (off-stage)
1/B jelenet	8	14	szimultán		Érseki Palota/Piactér	3	Kórus (rabszolg.)
1/C jelenet	11	21	1 helysz. / több réteg		Ygnacio háza, 3 'réteg'	2	Kórus (rabszolg.)
1/D jelenet	18	29	szimpla		Ygnacio háza, recit. (Sie, Dom, Ygn)	3	
2/A jelenet	23	37	szimpla		Érseki palota, 5 óra (Érsek)	1	
2/B jelenet	25	43	szimpla		Érseki palota (Érsek, Del)	3	
2/C jelenet	28	49	szimultán		Érseki p. / Ygn. háza (Ygn, Del, S, Dom)	4	
3/A jelenet	31	54	emlékezés		Ygn. háza (Ygnacio)	1	
3/B jelenet	38	64	szimpla		Ygn. háza (Abren, Ygn)	2	
3/C jelenet	42	76	szimultán		Ygn. háza / Zárda levéj. (Jos/Ygn, Abr)	5	átvez. Kórus
4/A jelenet	49	87	szimpla		Zárda (Sierva, Josefa, Apc.)	2	Kórus (Apácák)
4/B jelenet	57	107	szimpla		Cella – (Marlina, Sierva)	2	
4/C jelenet	61	121	szimpla		Cella – (Marlina, Sierva)	2	
5. jelenet	65	124	szimpla		Cella – (Sierva, Del)	2	
6. jelenet	74	148	szimpla		Zárda (Delauro egyedül)	1	
2. felvonás				45'			
Prologue, 7/A	77	158	bevez. szimpla		Zárda (Delauro, Érsek, Abr)	3	Kórus (Apácák)
7/B jelenet	84	174	szimpla		Zárda (Sierva, Marlina, Delaur)	3	Kórus (Apácák)
7/C jelenet	92	180	szimpla		Cella (Sierva, Delaura)	2	
7/D jelenet	98	198	szimpla		Cella (Josefa, Delaur, Marl, Sierva)	4	Kórus (Apácák)
8/A jelenet	101	201	tutti		Kápolna (Érsek, Sierv, kórus, Josefa)	3	Kórus (Apácák)
8/B jelenet	105	204	tutti		Kápolna (Ördögűzési jelenet)	4	Kórus (Apácák)
8/C jelenet	109	214	szimpla (transzban)		ua. (Josefa, Sierva)	2	Kórus (Apácák)
8/D jelenet	114	225	tutti		ua. (Ördögűz.: Érsek, Josefa, Sierva)	3	Kórus (Apácák)
9/A jelenet	117	230	szimpla		Cella (Sierva)	1	
9/B jelenet	119	237	szimpla		Cella (Dominga)	1	

III.2.2. Kisformák: recitativo és ária

Formailag *Love and Other Demons* el képei a klasszikus operában is keresendő. A mozarti operára 18-19. századi olaszos áriaoperára, mely 17. századi fogantatású műfaj jellemzői között sorban az áriaelv és a zártzámos szerkesztés.²¹ Később az opera főbb esztétikai sajátosságai megváltoztak: az epikusság, a szimfonikus-prózai forma került előtérbe. „A hangsúly áttevődik a direkt emberi megnyilatkozásokról a közvetlenül meg nem nyilvánuló emberi tartalmak kifejezésére.”²²

A klasszikus opera alapfogalmai, a recitativo és az ária vagy arioso közötti megkülönböztetés jelen van ugyan a *Love and Other Demons* tagolásában, vokális-formai anyagában, de ezek a típusok legtöbbször nem különülnek el tisztán. Néhány részjelenet nevezhető recitativó-szerűnek, de egy-egy zenei átmenetnél átcsúszik az ária kategóriájába, például Abrenuncio 3c jelenetbeli szólamánál. Nem is lehet az a célunk, hogy régmúlt zenei terminusaiba próbáljuk belekényszeríteni egy élő szerző kortárs művét.²³

Meggyződésem szerint mégis szükség van a klasszikus zenei gyökerek valamiféle keresésére: mivel a szabadság, a váltások sokasága, gyorsasága határozza meg Eötvös operaszerzői stílusát ebben a műben, ezen váltások érzékeléséhez viszont kell lennie valamilyen támpontnak a fülünkben. Természetesen a vezérmotívumok, a tonalitás és annak változásai is mind támpontot nyújtanak. A formaérzékelésben, a feszültségfolyamat érzékelésében azonban a *secco/accompagnato recitativo* és az arioso/ária közötti finom váltások is segítenek: kieresztik a pozitív/negatív, a hideg/meleg, az intellektuális/lírai, az erős/gyenge vagy a feszült/oldott pillanatok váltakozásából álló formai kontrasztálást.

Secco recitativo előfordul ugyan, például Siervánál, a 7c jelenet végén vagy az Érsek-Josefa-Delaura dialógusnál a 2a elején, de időtartama leggyakrabban nem haladja meg a fél percet, negyven másodpercet. Gyakoribbak a hosszabb *recitativo accompagnato*²⁴-szakaszok és a bel canto, arioso részek váltakozásai, keveréke, akár egész jeleneteket is alkotva. Ilyenek például az Érsek anyagai, Delaura áriájának nagyobbik fele vagy a Delaura-Sierva ismerkedési jelenet, az 5. jelenet. Groteszk hatás

²¹ Tallián Tibor: *op.cit.* 411.

²² *Ibidem.*

²³ Amikor erről a készülő fejezetről beszéltem Eötvösnek 2012-ben, azt válaszolta: „egy jól menő, modern Mercédesszel nem lehet összehasonlítani egy paraszt-szekérrel.”

²⁴ Hangszerelt, zenekarkíséretes énekesbeszéd.

vagy kvázi-Sprechgesang²⁵ Martina és Josefa szólamában fordul el, és Sierva ariosójában, mint ahogy azt már láttuk: elsősorban recitatív-jellegű, dialógusos környezetben. Dramaturgiailag minden recitativo/ária váltás érdekes, a figurák koherens zenedramaturgiai-pszichológiai viselkedése szempontjából is alátámasztott. Összegezve: a két nagy szólórész, valódi nagyária a két aranymetszés ponton helyezkedik el a műben, ezek az Ygnacio- és Josefa-áriák. Nagyobb szólójelenetnek vehetjük még Martina 4b-4c recitativója és áriája. A többi jelenetben nincsenek tiszta ária-formák.

A legtöbb arioso, szám szerint négy darab, Sierva szólamában kap helyet, hiszen az álmű kislány-alakját kell és lehet a legjobban jellemezni ezekkel a formákkal: álom-ariosója a 3c-ben található, s angyali tisztaságát jeleníti meg, második álom-mesél ariosója pedig 7a-ban, hűvösebb-vészjóslóbb felhangokkal. Ennek ellentétéképpen következik egy jelenettel később Sierva démon-soroló ariosója, a 7b. Majd a 9a jelenet rövid, kétrészes áriája zárja a sort, melynek első, a páva-kiáltásáról szóló része formailag szintén inkább ariosóra hasonlít. A második rész a maga tág ambitusával igen virtuóz énekelnivalót jelent,²⁶ s egyben a figura utolsó színpadi megszólalását is jelenti, mely talán még egy koloratúrszoprán énekes számára is hangkifejezésbeli határokat feszeget, igazi áriának vehető.

Ahogy említettem, a recitatív részek viszont behálózzák az operát, keveredve a dallamosabb, nagyobb hangterjedelmű quasi *bel canto* zenei anyagokkal.

Duett egyetlen rövid jelenet-résznél, a 7c második felében jön létre. Hangsúlyozom, ez csak résznek és nem valódi duettnek mondható, mivel nincs teljesen elválasztva az előzményeitől, a formarész-váltás csak a lejegyzésben egyértelmű, és a kétféle zenei anyag különbsége nem olyan jelentős; s a tempó- és metrumváltás, illetve a jelenet zenedramaturgiai tartalma hozza létre a tagolódást.

Tercett mindössze egy mondaton keresztül fordul elő: a már említett, Sierva betegségéről szóló 3c jelenetrészben.

Együttesek a szólisták részvételével nincsenek, hacsak nem vesszük annak az exorcizmus-szertartás során az Érsek egyoldalú, egyedül énekelt latin szertartás-szövege mellett Sierva tiltakozó kiáltásait, természetesen a kórus-kíséretet leszámítva.

25 A Sprechgesang schoenbergi értelemben vett megjelenéséről nem beszélhetünk, csak egyezésekről: egész mondatok nincsenek határozatlan vagy ajánlott hangmagasságon notálva, mint Schoenbergnél, és még annyi próza sincsen a darabban, mint Alban Berg *Wozzeck* című operájában, pedig a női szereplő hangfaja és nagy flexibilitást kívánó hangidőtartásai akár lehetővé is tennék azt.

26 Sierva szólamában ez az egyetlen hely, ahol koloratúr regiszterben (e3) is lírai módon kell formálnia, ráadásul két felvonásnyi, szinte folyamatos színpadi jelenlét után.

III.3. Szereplők az operában

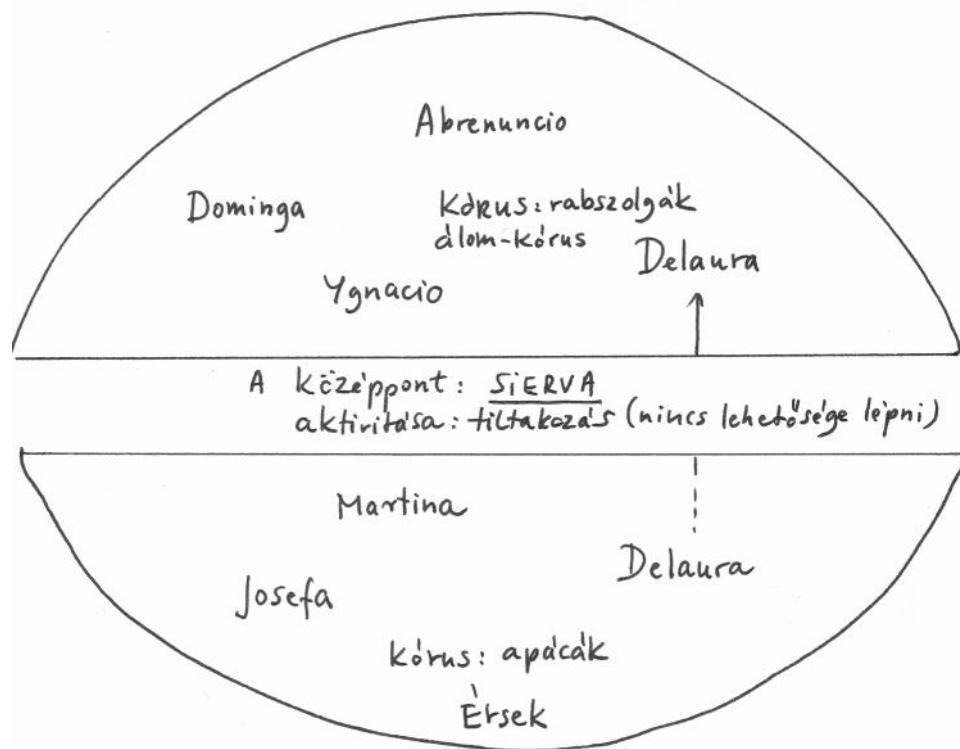
III.3.1. Két térfél

A szereplők száma: a klasszikus nyolc szereplős felállítás, plusz a kórus (nőikar). A szereplőket *két térfélre* és több, valamilyen minőséget képviselő mezőbe oszthatjuk.

Pozitív-negatív térfél

A felső térfél: Sierva otthoni, belső világát jelképező szereplők: jobbra pozitívak, vagy semlegesek. Ide tartozik Delaura is, aki a kezdő szerelmi kapcsolat által Sierva számára átkerül a belső mezőbe, személye interiorizálódik. Az alsó térfélen az egyházi szereplők az ellenpólust képviselik: k jobbra negatív szereplők. Dominga, Abrenuncio tehetetlenek, bár részvételtjesek. Ygnacio meghatóan szánalmas és passzív. Sierva aktívan védekezik, de nincs lehetősége lépni. Delaura is passzív: szerelmes ugyan, de nem képes megoldani Sierva helyzetét. Martina inkább agresszív, de nincs lehetősége lépni; rideg, részvétlen műlet jellemzi. Josefa kettős karakter: passzív/aktív és egyszerre nyilvánul meg műlt transzban és a részvételtjes, intelligens módon. Az Érsek aktív Siervával szemben és agresszív, részvétlen. A félkörök két ellentétes pólusának végpontjain az orvos és az Érsek állnak szemben egymással a racionális tudomány és az elvakult egyház képviselőitében.

7. sz. ábra Szereplők két, egymással ellentétes féltekéje



A kórus alkalmazása tudatosan mindig az egyik térfélelter síti. A felső térfélen, amely Sierva szempontjából pozitív, a női visszhang-kórus Sierva belső világát exteriorizálja. A néger rabszolgák rituális formulákat, imákat mormoló férfikara (valójában itt énekhangok nincsenek, csak beszélő-táncoló színészek) a pogány hiedelemvilágot képviseli, Sierva karibi kultúráját. Amikor a kórus az alsó, negatív eljel térfélhez kapcsolódik, az apácákat képviseli és velük együtt a katolikus egyházat, amely az operában diabolizált formában jelenik meg, hiszen a hitből megszállottság, fanatizmus lesz. Amikor a felső térfélhez kapcsolódik, Sierva álomvilágát jeleníti meg, hűvös-vészjósló felhangokkal. Nem fordul el, hogy a kórus egyszerre a pozitív és a negatív mezőket is érintse, jelen legyen itt is és ott is.

III.3.2 Szereplő mezők időbeli elosztása

Szereplő mező ön a szereplők osztályozását értem: érzelmi szempontú csoportosítást Sierva, a fő szereplő szempontjából. A különböző szereplők zenéjükben is adekvát érzelmi-gondolati és stílári kontextust képviselnek. Ha átkerülnek egyik mezőből a másikba, zenét is váltanak. Például Delaura egyházi személy, de tematikája szerint Sierva pozitív-szerelmi mezejébe tartozik. Nem más ez, mint egyfajta *dramatizálás*: a jelenetek szereplőinek felosztása a darab *dramaturgiai ritmusának* és a kulminációs pontok elérésének érdekében. A cél az, hogy a feszültség hullámozzon és közben az opera előre menjen. A 7ab grafikonon és az azt követő 10.sz. táblázatban tehát az alábbi mezők vannak jelezve:

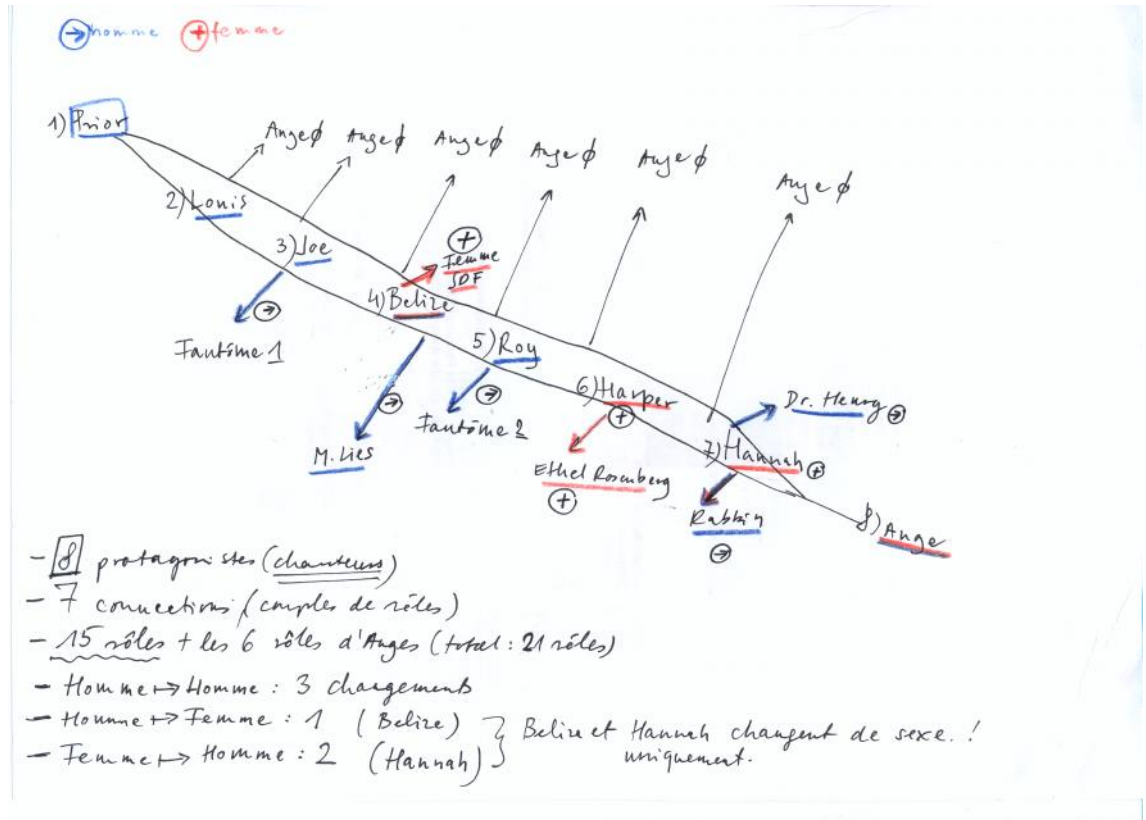
1. pozitív-személyes: Sierva
2. negatív: egyházi személyek (Érsek, Martina, Josefa, apácák)
3. pozitív/„otthon”: Dominga, rabszolgák
4. negatív/„otthon”: Ygnacio
5. szerelmi tematika: Delaura (1-es, 2-es csoport is)
6. pozitív/narratíva: Abrenuncio

Abrenunciót valójában nem osztottam be egyik mezőbe sem. Bár cselekményszempontból az otthonhoz tartozna, köztes, mozgó és egyben narratív szereplő is, mert közvetíti Ygnacio és Delaura közt, kommentálja Josefa levelét Ygnacionak és végül, de nem utolsósorban, mondja ki a mottó, a darabcím második részét a II. felvonás elején, megtestesítve a szerző tárgyilagos, mégis empatikus hangját. Tehát az egyes szereplő mezők személyei Sierváért szállnak küzdelembe, az operai sorsa a tét, amely köré többféle halmaz vagy társadalmi csoport tehet.

Az *Angels in America*-nál is vizsgáltam a pozitív/negatív szereplő mezők elosztását, ami ott nem a stílári rétegekkel, hanem elsősorban a nemek szerinti elosztással kapcsolódott össze. A szerepkett zések miatt több olyan énekes vett részt a játékban, aki egyszerre több szerepet, férfit és nőt egyaránt meg kellett, hogy jelenítsen, és így k egyik mezőből a másikba vándoroltak, vagy éppen egyazon mező területén sítették mindkét, illetve mindhárom szerepük által. Az ábrán a központi sík a fő szereplőket és a főbb szerepeket ábrázolja, a bal és jobb irányban elhelyezkedő melléksíkok pedig egyazon énekes másodlagos szerepeit. A kék és a piros szín, ugyanúgy, mint a *Love and*

Other Demons grafikonjain, a negatív és a pozitív mezőket jelképezi.

8. sz. ábra Nemi és szereplőmező-osztottság az *Angels in America*-ban²⁷

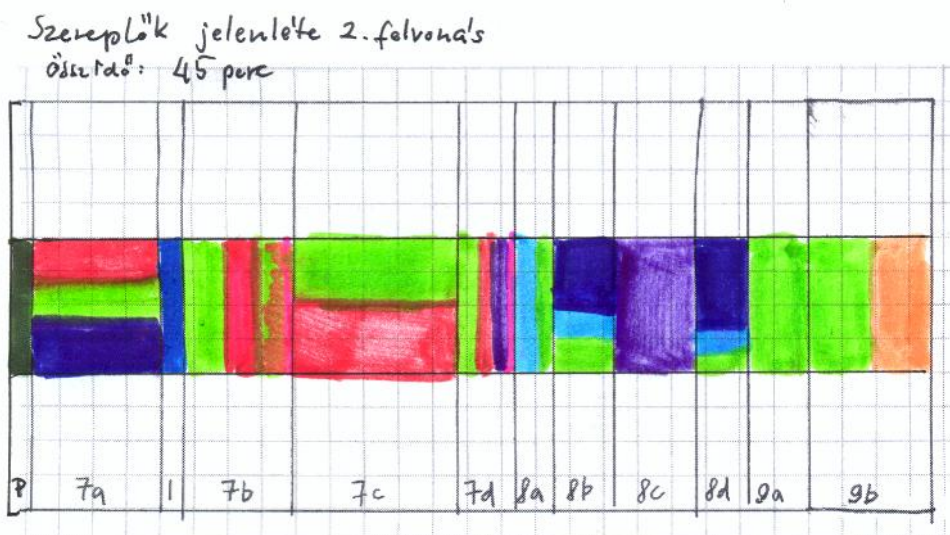
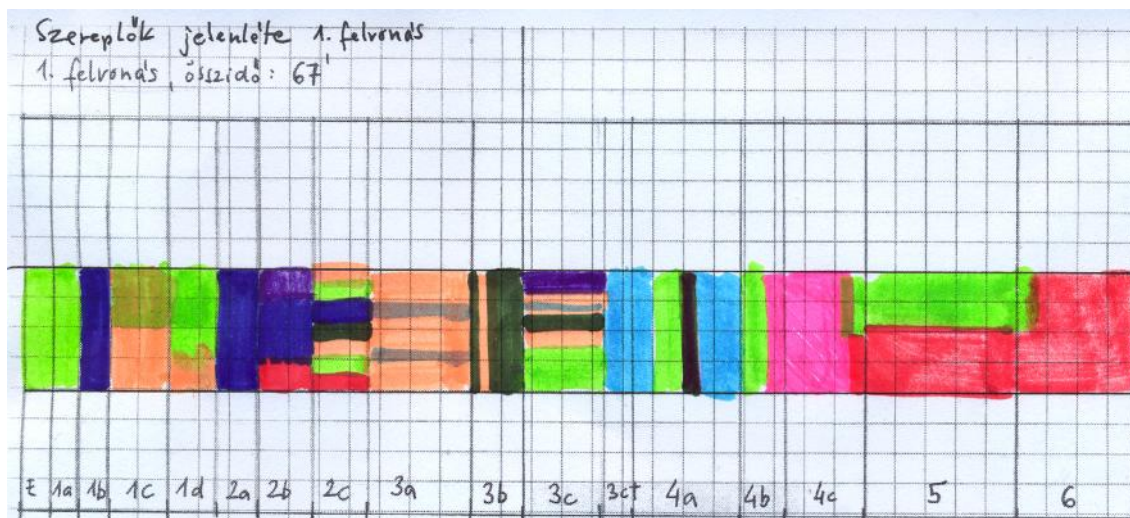


A nagyforma dinamizmusának működése szempontjából tehát a mezők közti vándorlás aspektusa is lényeges. Ha a négy mező eloszlása kiegyensúlyozott, sokféle kontrasztálás jön létre, mely erősítheti a kulminációs folyamatokat, így létrejön az egész művel revivereje, feszültsége. Ezenkívül még a Sierva-féle szereplő kiemelésének gondolatmenetét is megerősíti a fent megállapított változatos helyszín- és szereplő elosztás, mert minden egyes mező csakis Sierva szemszögéből értékelődik pozitívnak, negatívnak vagy esetleg semlegesnek.

Az alábbi grafikonon a különféle színek az egyes szereplőket jelenítik meg. A világoszöld Siervát és az álom-világát, a sötétkék az Érséket, a narancsszín Domingát és a rabszolgákat, a narancs/szürke Ygnaciót (k mindketten az otthon mezejéhez tartoznak, ezért is van azonos színük); a világoskék az apácákat, a sötétzöld Abrenunciót, a rózsaszín Martinát, és végül a piros Delaurát.

²⁷ A táblázat forrása: DEA-disszertáció, III. fejezet (Dramaturgie).

7 a/b grafikon Szereplők jelenléte a Love and Other Demons-ban



III.3.3. A „kint” és „bent” váltakozása: külső és belső tér

Az *első harmad*: nagyrészt külső világ (kivéve az Evokációt és 1a jelenetet), amely azonban a Sierva-Ygnacio „otthon”-mező köré épül, tehát ez Sierva külső világa: az elhelyezkedése otthoni világában.

Az *első három jelenet* és ezen belül a tíz *aljelenet* (1a-tól 3c-ig) szereplői tehát Sierván kívül: Ygnacio, az apa, Dominga, a „jó anya”, a rabszolgák a házban és Abrenuncio. Az 1a jelenet Siervát idézi meg, de az álmán keresztül, még nem valóságosan. Az 1b jelenet kilóg az „otthon”-mezőből, mert az Érsekkel és Delaurával indít (negatív pólus), hogy legyen honnan elindulni befelé, Sierva otthoni világa felé (pozitív). Itt tehát negatív-pozitív mező váltásáról és polarizálásról van szó, ami jól tesz a kompozíció frissességének. Ha például rögtön Siervával, vagy az cselekményével indított volna az opera, ahogy ezt Hamvai a 2a librettóváltozatban tervezte, és ahogyan tulajdonképpen a regény is indult, akkor hamarabb elvesztettük volna az érdeklődést iránta. Így viszont a negatív keretbe ágyazás fönntartja az érdeklődést a pozitív hűség iránt, és rögtön társadalmi pozícióját is meghatározza.

A *második harmad* a 3c átvezető részével kezdődik, ettől kezdve a 4a-tól a 7d-ig átkerül a fókusz Sierva legbensőbb világára, amelynek ellenpólusa is intenzíven jelen van: az apák világa; valamint a Sierva-Delaura tengelyre, amely Eötvös szerint az opera fő vonulata. Szerintünk elvileg igaz is a szerzői megállapítás, de lényeges, hogy a másik két tengely is elég sok hangsúlyt kapott, amit a kritikusok a darab rovására írtak. Ha tehát fő vonulatnak tartjuk a belső világ/álomvilág/szerelem tengelyt, ennek tükrében láthatjuk, hogy a darab közepe ezt veszi górcső alá, ebben játszódik. A dialógusos karakter is itt érvényesül leginkább. Az *első harmadban* a szimultán/osztott jelenetek vannak többségben. A Sierva-Delaura mezőben van csak igazán párbeszéd két ember között.

A *harmadik harmad* a 8a-tól a 8d-ig pedig a negatív egyházi mezőre hozza el a térbe, a 9-es jelenet két *aljelenete* viszont megint Sierva személyes világa. Itt azonban Eötvös eltér az *első librettótól*, mert nem hozza vissza a Sierva körüli *otthon*-mezőt a rabszolgák személyében, csak Domingáéban, és ezzel Sierva teljes magányát hangsúlyozza. Az *első személyes motívumai* is zárják az operát: oboa-dallam, páva-motívum,²⁸ Sierva-sor. A következő táblázatban a jelenetek arányairól, a

28 A páva hangjának hívása kíséri (az oboán) Siervát a halálba. Ez a páva-motívum tartalmazza a Siervához és Delaurához kapcsolt, a II. fejezetben tárgyalt kisterces hangköz-alapsejtet.

szereplő mező eloszlásáról, az arany Metszéspontokról kapunk összegzést.

10. Táblázat A Love and Other Demons id arányai és jelenettípusai

	JELENET sor-szám	Jelenet sz	SZEREPLŐK	Szereplők száma	Szereplők pozitív	negatív	otthon	Delaura	Jelenet típusa	Jelenet idő - tartam	Jelenet kezdése (cd)	
I.	Overture Evocation		Kórus	kórus (n k, off-stage)	(Sierva)				bevezetés (a cím első fele: <i>Love and...</i>)	2:40	0:00	
1/A	1	Sierva, Kórus (off-st.)	1 + kórus (n k)	Sierva					szóló (álom)	2:10	2:40	
1/B	2	Érsek, Delaura	2 + kórus (beszélt, ffiak)		Érsek			Del	dialógus 2 helyszín	2:05	4:50	
1/C	3	Sierva, Dominga, kórus	2 + kórus (n k, ffiak)	Sierva			Dom.		többszínű, 1 helyszín	3:45	06:55	
1/D	4	Sierva, Dominga, Ygnacio	3	Sierva			Dom/Ygn		dialógus	3:44	10:40	
2/A	5	Érsek, (Delau)	1		Érsek			Del	dialógus	2:54	14:24	
2/B	6	Josefa, Delaura, Érsek	3		Érsek			Del	dialógus	3:37	17:18	
2/C	7	Ygnacio/Dominga Érsek/Delaura Abren./Sierva	6 (2+2+2)	Sierva	Érsek		Dom/Ygn	Del	hármasszított jelenet (3 dialógus)	3:50	20:55	
3/A	8	Ygnacio	1				Ygn		szóló	5:40	24:45 arany-metsz.!	25'
3/B	9	Ygnacio Abrenunciatio	2				Ygn		dialógus	3:24	30:26	
3/C	10	1) Josefa, Ygnacio Abren. 2) + Dominga, Sierva	5 (3+2)	Sierva			Dom/Ygn		levéljelenet (2 helyszín) szóló dialógus (1 helyszín)	5:28	33:50 37:00 37:47	
3/C +		Apácák	kórus (off-stage)						rövid átvezetés	0:53	39:32	

II.	4/A	11	Apácák, Sierva, Josefa	2+kórus	Sier va				dialógus	5:53	40:25	
	4/B	12	Martina, Sierva	2	Sier va				dialógus	2:49	46:17	
	4/C	13	Martina, Sierva	2	Sier va				szóló	4:14	49:06	
	5	14	Delaura, Sierva	2	Sier va			Del	dialógus (1."szerelmi " jelenet)	7:45	53:20	
	6	15	Delaura	1				Del	szóló	6:40	61:05	
	2. felv.								2.felvonás		66:45	67:00
	7/A proló gus	16	Abrenunc io	1					„a szerz i hang”: a mottó és a cím 2.fele	0:30	0:00	67:00
	7/A		Érsek, Delaura, 8 n i álombeli hang	1 (+1), kórus		Érsek		Del	szóló (álom), dialógus!	06:50	0:30	67:30
	Inter lude		hangszeres közjáték tutti	0		(az Érsek er i)			közjáték, dramaturgiai gyorsító funkcióval	1:10	07:20	74:20
	7/B	17	Sierva, Martina	2	Sier va				szóló (álom), dialógus szóló, dialógus	5:12	08:30 11:41 11:54	75:30 78:41
	7/C	18	Sierva, Delaura	2	Sier va			Del	dialógus (szerelmi jel.- csúcspont vallomás (szóló) duett	8:22 6:05 1:43	13:42 18:47 20:30	80:42 85:47 87:30
III.	7/D	19	Sierva, Delaura Josefa, Martina	4	Sier va			Del	Dialógus, átvezetés a 3.formarészr e:	3:05	22:04	89:04
	8/A	20	Kórus	1+kórus (<i>off- stage</i>)	(Sier va)				Bevezet	2:19	25:09	92:09
	8/B	21	Érsek, Sierva,	4+kórus	Sier va	(Ér- sek)		Del	Szertartás (tutti)	2:40	27:28	94:28

			kórus	<i>quasi-tutti</i>							
	8/C	22	Josefa, (Sierva)	2		(Érsek)		Szóló (transz)	03:52	30:08 arany-metsz!	97:08
	8/D	23	Érsek, Sierva, Apácák, Josefa	quasi-tutti (3+kórus)	Sierva	(Érsek)		Szertartás (tutti)	2:12	34:03	101:03
	9/A	24	Sierva	1	Sierva			szóló	2:22	36:15	103:15
	9/B	25	Sierva, Dominga	2 (1+1)	Sierva		Dom.	szóló1 szóló2 (gyászzene)	6:23 2:58 3:25	38:37 41:35 46:46	105:37 108:35 112'

Teljes időtartam: 1 óra 52 perc: 112'

1. felvonás (1-6.jelenet): 67 perc Aranymetszéspon: a 3a-nál (Ygn), 25 perc körül.

2. felvonás (7-9.): 45 perc

Szereplők színpadi megjelenésének gyakorisága:

Sierva: 25-ből 17 jelenetben van jelen [sic!],

Delaura: 25-ből 10-ben,

Érsek: 25-ből 9-ben,

Josefa: 6 jelenet,

Ygnacio: 5 jelenet (csak 1. felv.), *Dominga*: 5 jelenet (1. felv. eleje és 2.felv. vége),

Martina: 4 (5?) jelenet,

Abrenuncio: 4 jelenet.

Kórus: 10 jelenet.

Ygnacionak és Abrenuncióknak nem jut jelenés a második felvonásban. Abrenuncio csak a mottót énekli el, majd kimegy, és többet nem jelenik meg. Dominga az egyetlen, aki a 2. felvonás során nincs jelen, de annak utolsó jelenetében igen ez is azt bizonyítja, hogy Sierva „belső köréhez” tartozik. Dominga Hamvai és Eötvös által átalakított szereplő, ebben a funkciójában nincs jelen a regényben.

III.4. Keretes szerkezet: evokáció, prolóógus, epilógus

Az alábbi (11.sz.) táblázatban három Eötvös-opera: a *Három n vér*, az *Angels in America*, a *Love and Other Demons*, valamint Bartók Béla *A kékszakállú herceg vára* című operájának közös vonásait demonstrálok, miután a műveket a prolóógusok és epilógusok tekintetében megvizsgáltam.

A *Kékszakállút* azért vettem az Eötvös-művek mellé, mert biztos, hogy a szerző számára mindig is alapmű maradt az operakomponálásnál. A *Három n vér*ben bizonyítottan sok a Bartók-hatás, bár külső szemmel nézve úgy tűnhet, stílárisan nagyon különbözik a két opera, mégis: a két Prolóógus hasonlóságát Beckles Willson tanulmánya is bizonyítja;²⁹ és tudjuk azt is, hogy Eötvös a *Három n vért* 1 kezdve megízé bizonyos zenei attribútumokat, zeneszerzői választásokat operáiban, tehát a művek több szempontból is összekapcsolhatóak.

²⁹ Rachel Beckles Willson: „Epilogue: On ‘Hungary’, and (our) longing for Moscow.” In: Uő.: *Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War. Music in the Twentieth Century*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007.):227–233. 229.

11. táblázat *Prológusok összehasonlítása*

opera címe	Eötvös <i>Három n. vér</i>	<i>Angels in America</i> eleje	<i>Angels</i> vége ³⁰	LAOD ³¹ 1.felv.	LAOD 2.felv.	Bartók <i>Kék-szakállú</i>
Prológus fajtája	prológus (zenei mottó)	átvitt értelemben, egyben nyitány	Epilógus (mottó)	Nyitány-Evokáció	prológus és mottó ²	prológus
helye	külön, a jelenetek el tt szólal meg	1.jelenet (egybeépítve)	külön	els jelenet el tt (attacca)	2.felv.eleje (attacca)	külön, a jelenetek el tt szólal meg
szövege	<u>keret-mese</u>	indítás, a rabbi temetési éneke	Záróhang, jókívánság	cím els fele (sejtetés) <u>keret 1. fele</u>	cím 2. fele (szerz i üzenet) <u>keret 2.fele</u>	<u>keret-mese</u> (szerz i üzenet)
kihez szól	<u>a néz. khöz</u>	a szerepl. khöz, közvetve a néz. khöz	néz. khöz	nincs célszemély	<u>néz. khöz</u>	<u>néz. khöz</u>
mit idéz meg	orosz (kelet-európai) zenét, hangulatot, melankólia	kelet-európai/ orientális keverékzene, utcazaj	magyar népzene ³²	lebeg. /melankolikus alap-hangulat	melankólia (eötvösi-bartóki hangütés)	magyar népballada
hangszerek	férfihang tangóharmónika	Alt, zenekar	Énekes szólisták, zkr	zkr+ off stage kórus ³³	tenor zkr+off stage kórus	férfihang
kinek a hangja	a „mesél.” hangja	a „bölc.” hangja	szerepl. k	személytelen hang (a tömeg hangja)	a „bölc.” hangja	a mesél hangja
effektek, hatás	(echo) ³⁴	torzított utcazaj, küls. tér zajai (elektroak. ³⁵)		echo, ³⁶ lebegés, bels. tér érzete	Torzított-harangütések (térbeli), elektroak.	

30 Az Epilógus később lett elnevezve, a kotta első verziójában még rövidebb és nincs neve.

31 *Love and Other Demons*.

32 Érdekes módny az *Angels in America*-ban igen kevésszer szólal meg Eötvös talán leg színtébb, népzenei ihletésű hangja: a rövid epilógus el tt csak néhány helyen, s a leghosszabban a Louis-Prior csábítási jelenetben (8). Az egész műnek sokkal inkább musical jellegű a hangütése.

33 Zenekar, kiemelt hangszerekkel mint a cseleszta, és a színpadon kívülről, hátulról, a függöny mögül jövő kórushangzással, amely térben is szét van terítve (*dispersed off-stage*).

34 Nincs külső effektus, csak a zenei eszközök révén jön létre a hatás.

35 Elektroakusztikus eszközökkel létrehozott, cd-n lévő anyaggal.

36 A kórus elhelyezéséből és a zenekari hangszerelésből, a sztereó-kétféltetésű ültetésből adódó hatás.

A *Love and Other Demons*-ban a Sierva-sorral és a cím első felével kezdődik a Prológusnak kiemelt szerepe van, így érdemes végigtekinteni ennek elemzéseiben. A Sierva-sorral³⁷ és a filozófus-alkat³⁸ Abrenuncióval kapcsolatban már beszéltem a 2. felvonás elejének szerzői üzenetéről.³⁹ Most lássuk a közös pontokat a prologusok tekintetében.

A keretezettség egy operánál mindig dramaturgiai célokat szolgál, de ezen kívül valószínű, hogy a zeneszerzőnek valamiféle igénye van a saját opera-meséjéhez való hozzászólásra, a szerzői kommentárra, amit így tud átadni. A nagyon személyes módon átélt Csehov-interpretáció esetében is ez történik.⁴⁰

De a *Love and Other Demons* prologusa rögtön a bartóki alapkérdést veti föl: valóság-e vagy álom, amit hallunk, látunk? Ezért hallunk rögtön elrejtő lebegést, szinte stagnáló echót is benne. Az *Ouverture*⁴¹ nyitány és evokáció egyszerre, amelyben magát Siervát és egy hangulatot idéz meg a szerző mintha itt teremtené meg Sierva alakját – és zeneileg ez így is van. Az Evokáció hangszeres kezdő része a 29. ütemig teljesen a bartóki zenei anyanyelv hatását mutatja: várakozásteli, mégis olyan ismeretlen feszült (do-fa, do-fi kérdés-motívummal kezd.)

Az opera epilógusa Sierva záró áriája után a Dominga által énekelt sirató; Márqueznél nem ilyen egyszemélyes, végső kívánsággal zárult a regény, hanem a szerző-narrátor hangjával. Az *Angels* végén életet kívánnak, itt szép halált. Ott Prior, tehát maga az életben maradt főhős búcsúzik a „*More life!*” felkiáltással, itt Dominga a „*Legyen útja egyenes, menjen békével!*” mondattal. „A feltámadás utópiája meghatározó része az áldozat-témakörnek.”⁴² Márqueznél a haj feltámad, Sierva levágott hosszú haja, a nisének szimbóluma halála pillanatában újra nőni kezd, az operában viszont nem;⁴³ ott Sierva megsemmisül. Eötvös operameséje ennnyiből is pesszimistább.

A prologusok mindegyike nemcsak bevezető és hangütést ad, hanem egyben elrejtő a végkifejletet is. A Balázs Béla-féle *Kékszakállú-Prológus*ban is van valami titokzatos, mondai vészjósló homály; ami sejtesek szintjén a *Love...* evokációjában is

37 II. fejezet.

38 *Boukoba*, 149.

39 II.5. fejezet.

40 Beckles Willson és más elemzők szerint is ez az az opera, ahol Eötvös kelet-európaisága a legjobban fölvállalt, a Csehov-választás szintiségre és ösztönös azonosságra vall gondolkodásmódban, azonosulásra ezzel a világgal. A melankólia, elvágyódás (longing) a tanulmánynak címében is szerepel.

41 Partitúra, 3. 5.o.

42 Beckles Willson, Durkó Zsolt *Mózes* (1977) című operájára utalva. *Op.cit.*, 227.

43 Az *Angels in America*ban a főhős, Prior is túléli az AIDS-t, bár majdnem belehal.

megjelenik, afféle könny lebegésként.

A sanzonos hangvétel *Le Balcon*-nál nincs kommentár, a *Sarashina*-operánál pedig az anyag egyszemélyes, meditatív-képi jellege miatt nincs is szükség keretes szerkezetre.

Az *Angels in America*, a *Love and Other Demons*-hoz hasonlóan kevert társadalmi közegben játszódik. Eötvös szuverén választása, mondhatni szívügye, hogy a zsidó rabbi szájába adja a fontos mondatokat a nyitány-jelenetben. Az *Angels in America* végén, miután nagyon hosszú és szövevényes a darab, a Kushnert l egy-az-egyben átvett színpadi tanulságot, végkicsengést felhasználva könnyen lehetett ennek szövegéb l operai epilógust alkotni, ami hirtelen leegyszer sítette a kusza szálak kavalkádját. Eötvös még meg is hosszabbította az epilógust, az összes szerepl t bekapcsolta az opera e zárómotívumába, a szerz i kommentárba, jókívánságba.

III.5. Dramaturgiai-stiláris jegyek

III.5.1. Vokális-dramaturgiai kifejező eszközök és stílusjegyek az Eötvös-operákban

Összegezzük tehát:

- a hangszer és az ének közötti határvonal gyakori áthágása, megszüntetése;⁴⁴
- az emberi hang elidegenítése, hangszerszerű használata (Vocal Trio az *Angels in America*-ban;⁴⁵)
- a narrativitás felborítása (Lady Sarashina), a kronologikus időbeliség megzavarása (*Angels, Love and Other Demons*);
- a szintézis művészete, a Gesamtkunstwerk szellemiségének folytatása; ez alól a *Love and Other Demons* kivételt képez, mivel a *bel canto* éneklés dominál benne, nem a karakter-szólamok;
- hang: *index mentis*,⁴⁶ vagyis a tudat- és lélekállapotok hallható jele a szó legnemesebb értelmében, többféle kifejezőmód-palettával a szereplők belső változásai valamint az operák közötti stílusváltás jegyében;
- *szillabikus prozódia*, mely követi a beszéd hanglejtését; a melizmatikus prozódia különleges alkalmakra van fenntartva, még a kettős kötések alkalmazása is viszonylag ritka;
- Monteverdi *seconda pratticá*jának követése: első a szöveg, aztán jön a ritmika, majd a dallam; a harmóniaknak csak kísérő funkciójuk van.⁴⁷

44 [„Décloisonnement systématique opéré dans les oeuvres entre la voix et l'instrument.”] Laviéville, 35.

45 *Ibid.* 36.

46 A hangot már az antikvitástól kezdve *index mentis*-nek, vagyis a tudat- és lélekállapotok hallható jelének tekintették. A 18. század második felétől, amikor az érzés új kultusza jelent meg, az opera világában új drámai eszmény vált általánossá és az *index mentis* fogalma újra előkerült. Csobó Péter György: „Il castrato. Csonka test, csonka szellem?” című írása alapján.

www.avorospostakocsi.hu/2010/02/01/il-castrato. 2013.03.11.

47 Eötvös Péter. In: Max Nyffeler: „Der Tragödie der Tragödie.” In: Olaf A. Schmitt–Yvonne Gebauer (szerk.): *Programmbuch Die Tragödie des Teufels*. (München: Bayerische Staatsoper, 2010): 35.

III.5.2. Az *Angels in America* és a *Love and Other Demon* felépítésének közös jegyei

1. Szereplők száma; egy adott hangfaj, karakter és énekstílus párosítása.
2. Több szereplő megjelenléte, ezen belül mobil szereplők, akik több mezőbe is tartoznak.
3. Szereplő mezők szembeállítás és váltogatása a jelenetek sorrendjében.
4. Arany metszés-elv szerint dramatikus gondolkodás és proporcionálás.
5. Osztott vagy keresztjelenetek és sima jelenetek váltakozása, ezáltal idő síkok egymás mellé/egymással szimultánba helyezése, az idő belső linearitásának flexibilis kezelése (ennyiben újító).
6. Operai hagyományok megőrzése és átértelmezése, kis- és nagyléptékben.
7. Áriák/jelenetek különböző hosszúsága. Mindig kontrasztálón vannak egymás mellé helyezve, formailag két nagy feszültség-ívet alkotnak a mű teljes időtartamában.
8. Prológus vagy epilógus szerepeltetése, íves szerkesztés.
9. *Nagyforma-felépítés*: részleteiben és a felvonások egymáshoz illesztésében is nagyon hasonlít, szinte ugyanaz. Dinamikus indítás, a feszültség hullámoztatása; komikum, ironia, líra és tragikum felváltva jelenik meg. A 2. felvonás második felében vannak a hosszú, sokszereplős vagy tutti, fajsúlyos és szintetizáló jelenetek a végső konfrontációval az opera témáját tekintve és a mű szerzői végső üzenetét illetően.
10. A történeten keresztül az élet nagy kérdéseivel való szembenézés a cél: a transzcendens világ és az emberi szereplők, aspektusok ütközése.
11. A zenei nyelv egysége az operán belül a *hangközszimbolika*, az adott személyhez kapcsolódó hangszínek és motívumok alkalmazásával. A zenei szöveget a tudatalattinkra hat, így áll össze a hangulati-tartalmi egység.
12. Preferencia bizonyos típusú szereplők és kontextusok iránt: egy sokszínű társadalom és szélsőségek ábrázolása, amelynek mégis közös nyelve van; valamilyen szempontból extrém, „borderline” történet választása, ennek megfelelő stiláris intarziák, áthallások alkalmazása, de mégis egységbe illesztve, homogenizálva.
13. *Mese- és varázselemek túlsúlya*, az álom és a realitás színpadi összekeverése; álom vagy hallucináció valóságként való megjelenítése, a transzcendens világgal való találkozás színpadi ábrázolása.

14. *Magány, elvágódás, nosztalgia, melankólia*.⁴⁸ az idő korróziós, romboló hatásának megjelenítése. Zárt személyes világok ábrázolása.

⁴⁸ Lásd Beckles Willson tanulmányát, *op.cit.*

III.6 A zenekar és az elektronika

III.6.1. Zenekari hatások

Osztott zenekar

Két zenekar helyezkedik el egyetlen zenekari árokban, egyetlen karmesterrel. A zeneszerző ezt a választást sztereó-hatásnak nevezi. Így a zenekari technika is a dialógusra épül. A kettős fúvóskar azonos hangszeres tagjai nem duóként funkcionálnak, nem is egymás mellett ülnek, hanem egymással szemközt, a zenekari árok két szélén (lásd: 12. táblázat). Középen helyezkednek el a billentyűs hangszerek és Sierva hangszerei (ütők, cseleszta). A relatíve kis létszámú vonóskar is tükröszimmetriában helyezkedik el egymáshoz képest, ami áttetsző hangzást eredményez (összesen 12 hegedő játszik). A zenekar kezelését nagyfokú ökonómia jellemzi, a zenekar néha kamara-méretvé zsugorodik.

A zeneszerző szerint⁴⁹ a vonósok száma is a glyndebourne-i színházterem akusztikai adottságait vette számításba, annak hang-képéből⁵⁰ adódott: ott, abban az akusztikai környezetben nem volt szükség több vonósra. Később, a chemnitzi bemutató során kiderült: tulajdonképpen ez a vonóslétszám kevés, viszont mégsem annyira, hogy teljesen semmissé tegye a zenei elképzelést. A vonósok létszámának megváltozása az új adási helyen végül azt eredményezte, hogy ezúttal jobban kihallatszottak a fúvós- és az énekszólamok, és így még lélegzetelállítóbb volt a 2. felvonás tragikus-katartikus végkifejletének drámai élménye.⁵¹

Az időbeli elcsúsztatás hangképi illúziója

Az időbeli elcsúsztatást és az időbeli szétszúsztatás hangillúzióját, vagyis a *morphingot* Eötvös több helyen használja úgy is, hogy az elektroakusztikus hatást modellezi, azt írja meg hangtechnika nélkül. Tehát az elektroakusztikus eszközökkel elérhető effektusokat énekhanggal és hangszerekkel komponálja meg. Ilyen például a templom akusztikai terének létrehozása, vagy éppen a madárdal-erdőimitációja a 4b-ben.

Már az *I Crossed the Bridge of Dreams*-nél előfordult időbeli szétszúsztatás, amikor is egyszerre három szólam mondott egy szöveget: először a beszélő jelen idejű hangja, és mellette a múltbeli és jövőbeli hang(zás). Ez a három hang a három

49 Beszélgetés Eötvös Péterrel, 2013.02.08.

50 A zeneszerző megerősítette, hogy a zenekari létszám kérdése tényleg csak az akusztikai tapasztalata alapján került eldöntésre, a zenekart illetően semmilyen megkötés nem volt a megrendelő részéről.

51 Beszélgetés Eötvös Péterrel, 2013.02.08.

gondolatfázist jeleníti meg, amellyel mindannyian élünk, tudattalanul használjuk. Az emberi gondolatok belső, interiorizált elhangzásáról, pontosabban a belső hangzásoké nianszainak külső megjelenítéséről van szó, amely érdekes, újszerű kifejező eszközzé válik a szereplő világának, jellemzésének szolgálatában.

Az idők itt egészen különös szerepet játszik. Mivel a gondolatok már korábban megjelentek, mint ahogy kimondjuk őket és a kimondott szó után még tovább cseng a tudatunkban, így állandóan három idő síkot hallunk: egy „előhangot”, a jelenidőt és az utócsengést.⁵²

Ezáltal is nyilvánvaló, hogy Eötvös milyen fontosnak tartja az idő és a gondolatok kapcsolatának zenei megjelenítését, a belső, időtlen magánszféra hangképének ábrázolását. Az *I Crossed the Bridge of Dreams*-ben a fő szereplő legbensőbb álom- és gondolatvilágának kivetítésén volt a hangsúly, ebben az operában pedig több szereplő belső világa is külön fókuszra kap: Sierván kívül Delaurée és Ygnacióé is. Kétféle módon itt a leglíraibb alkatú szereplők.

Az időbeli elcsúsztatás hangképi illúziójának másik típusa a hangok időbeli szóródása, mikropolifónikus elcsúsztatása egymáshoz képest, amit a kórus és az álomjelenetek elemzésekor, az első fejezetben már tárgyaltam.

A külső hang/belső hang probléma első sorban Eötvös elektroakusztikus zeneszerzői és technikai múltja révén kerülhet előtérbe, közvetlen tapasztalata van erről. A mikrofonok segítségével minden halk, testi hangot, szinte minden belső érzetet külsőleg hallhatóvá, felnagyíthatóvá lehet tenni, még a szívdobogást is. De az, hogy ez az élmény, a külső-belső egysége és összekötése Eötvös zeneszerzői gondolkodását is ennyire átitatja, már alkati kérdés, s azonkívül talán Eötvös színházi múltjából adódik.

A kánon-effektus, a skizofrén lebegés a kétfelé osztott fák között⁵³ az általam hallott felvételeken nemigen hallatszik, leginkább a Sierva-jelenetben szólal meg, az álom-kórusok megfagyott lebegésében pedig a zeneszerző szándéka szerint kétféle, előlegző és utólagos visszhangot hozhatott volna létre a hangszerek közt, mint *Lady Sarashina* sztereó-anyagaiban⁵⁴ és korábban már a *Mesében* is. Úgy tűnik, Eötvös fejében ez az időbeli lebegtetés-diszlokáció társul az érzelmi melankolikus, szomorú alaphangulattal, amely mindkét nagy mértékben jellemzi. Talán a filmzenei tapasztalatból is származhat ez a technika, mert a filmben a feszültséget megjelenítő, rossz végkimenetelt

⁵² Eötvös Péter. „Szavakból zene – szavak a zenéről”. In: *As I Crossed the Bridge of Dreams* BMC CD 138 kísértő füzet. (Budapest: BMC, 2009): O.n.

⁵³ *Strasbourg*, 33.

⁵⁴ Eötvös Péter, *op.cit.*

sejtet „suspens”-zenéket szokás így megkomponálni. 2013 tavaszán-nyarán fog megjelenni a *Love and Other Demons*-ból készült cd-lemez, itt nyilván jobban érvényesül majd ez az effektus, amely egyébként az él színházi térben érzékelhet a leginkább.

III.6.2. Az elektronika dramaturgiai szerepe

Az er sítés állandó szerepe annak a hangzásburoknak a létrehozatalában lehet, amit Eötvös a színházi élmény fokozásához elengedhetetlennek tart. Erre utaltunk az els fejezetben az álom-id zenekari megvalósításának példájával.

De a *Love and Other Demons*-ban a hangzásburok nem annyira fontos, mint a frontális hatás és a dialógus-effektus. Például az *Angels in Americában*, de a *Lady Sarashinában* is úgy helyezték el a hangszórókat, hogy az egész színháztermet besugározták: oldalt és felülr l is jött hang. E m veknél Eötvös fokozattan törekedett a *dolby-stereo* mozíhatásra, ellentétben a *Love and Other Demons*-szal, ahol a hagyományos operai elképzelést és hangzást tartja a legfontosabbnak, így a hangszórókat meghagyja a színpad hátulján.

Az er sítésnek az énekeseknél ebben az operában nincs sok szerepe, az hangjuk a maguk természetes hangerejével áténekli a zenekart, mivel annak hangzása, felépítése, els sorban a két-féltekés sztereó-elhelyezkedés, másodsorban a hangszerelés miatt, áttetsz bb. A vokális szólamok amplifikációja a *bel canto*-jelleg révén⁵⁵ sem volt szükséges. Dramaturgiai jelent séget kapott viszont, hogy a hangszerek közül egyedül a hárfát és a cselesztát er sítették ki a középen elhelyezked hangszerek közül. Ezzel a Eötvös a Sierva gyermekkorát és álomvilágát szimbolizáló hangszíneket emelte ki; és valószínűleg az álom-jelenetek kórus-tuttiijaihoz is szükséges volt megnövekedett hangzásuk és a térhatás így elért illúziója. Nem is hanger megnövelése volt a cél tehát, hiszen egy hárfá és egy cseleszta er sítve sem fog nagyon pregnánsan szólni. Általában ez a két hangszer a színpad vagy az zenekari árok bal oldalán helyezkedik el, ám azzal, hogy középre kerültek, a rézfúvósok helyére, akusztikailag is kiemelték (a zenekari elhelyezkedést lásd a következő táblázatban). Eötvös Péter így vallott az álmokat felidéz hangok akusztikai képéről, céljáról:

⁵⁵ Az *Angels in Americában* ezzel szemben szükséges volt egy kismérték er sítés az énekhangoknál is.

Az én felfogásom szerint minden, ami hallható, a zene világához tartozik. A beszéd, a hangszerek hangja, az összes zaj és zörej, amely minket körülvesz. A zeneszerző feladata mindezt formába önteni, megszerkeszteni, a hallgató számára „értelmet” közvetíteni. Az álmok hangzásvilága talán a leghálásabb terület ennek a kifejezésére, mert az álomban olyat látunk és olyan hangokat hallunk, ami „nincs”, amit a fantáziánk produkál. Az álomban a hangok egészen közel vannak hozzánk, közvetlenül a fülünkben.⁵⁶

A központi helyen épp az a két hangszer- és hangszíncsoport kap helyet, amelyek két ellentétes szereplő mélyt jelképeznek: Sierva legbelsőbb, személyes világát és a vele szembenálló Érsekét, az egyházi agressziót (szaxofon, tuba, harsona).

Végezetül néhány szó az effektusokról. Az élő elektronika egy opera esetében nehézkes megoldás lenne, így előre elkészített hangokkal, cd-tracken adják hozzá a zenekar szólamainhoz az elektroakusztikus stúdióban készült hangeffektusokat.⁵⁷ A cd-ről lejátszott zajeffektek két csoportra tagolhatók: vannak a hangzást dúsító, mintegy zenekari hangszer-szerű effektek, és vannak olyanok, amelyek szólisztikusan hangfest vagy hangutánzó jellegűek.

Nézzünk most néhány példát az alkalmazását tekintve, más Eötvös-operákból. A szólisztikusan hangfest, filmszerűen realizisztikus effektek a zenekari darabokban jelentek meg először (*Atlantis*), majd az operák közt a *Le Balcon*-ban és az *Angels in America*-ban domináltak. A *Le Balcon*-ban a háborús szirénahang és egyéb szignálhangok a cselekmény fő vonulatához tartoznak, érzékeltetik *kint és bent*-szférát, ami egyben az ember külső és belső, intimszférája is. Ezek nélkül a hangok nélkül nem tudnánk, hogy *kint* is van, és hogy ami *bent* történik (az opera első része), az részben csak illúzió, érzékcsalódás – tehát, hogy a *kint* nem azonos a *bent*-tel.

Az *Angels in America* egész más, talán sokkal összetettebb módon használja az előre felvett hangeffektusokat: itt az amplifikáció a darab inherens része, az énekhangok is erősítve vannak, a kívánt musicales, Broadway-es zenei hatás elérésének érdekében is. Az azonos típusú szerepet éneklő énekesek, az *Angels* Rabbija⁵⁸ (1. jelenet) és a

⁵⁶ Eötvös Péter, *op.cit.*

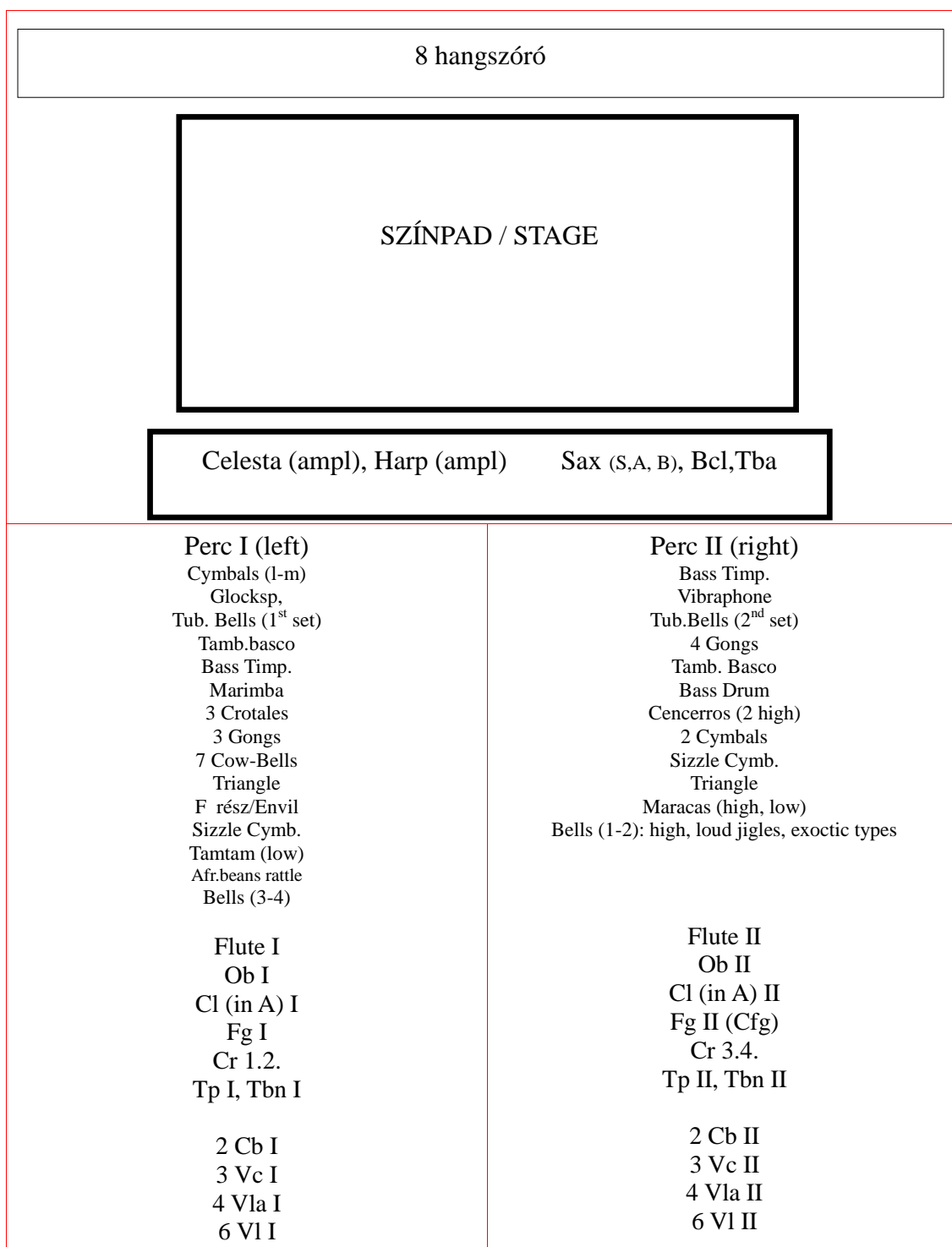
⁵⁷ A cd-track egy budapesti stúdióban készült, szintetikus módszerekkel; nem Glyndebourne-ben.

⁵⁸ A rabbi egy temetést celebrál. Külső helyszínen, egy forgalmas út melletti zsidó temetőben kezdődik az opera (I.felv./1.jel.), ahol minduntalan behallatszik a szertartást zavaró közúti közlekedés zaja, CD-ről

Love... Abrenunciója egészen más zenei aláfestést kapnak; itt sem csupán az esztétikai, hanem a dramaturgiai szempontok dominálnak.

Összegezve: *Love and Other Demons*-ban kevés elektronikusan létrehozott hang, effektus fordul el . Ezek kétféle kontextusban szerepelnek: egyházi, kolostori környezetben és a démoni emberi hangot megjelenítésére.

(autók suhanása, hangos fékezése, szirénahang, csörömpölés). Tehát az els dleges történést (temetés), amely ugyan küls helyszínen történik, de mégis a szerepl k bels refleksiói szempontjából is nagy jelent séget nyer, megzavarja egy még kívülállóbb történéshalmaz, aforgalom és egy baleset zaja. Ehhez a szerepl k bels , *per se* commentárokát és dialógust adnak, egyedül a Rabbi éneke marad intakt, változatlanul koncentrált. Három id - és jelenlétbeli sík: bels , küls és még annál is küls bb sík van, amit már csak a cd-trackkel lehet valóságossá tenni, közel hozni.

12. táblázat A zenekar elrendezése – *Love and Other Demons***Karmester****Hangmérnök**

Bibliográfia

Albert Mária: „Találkozások Ligetivel Miskolctól Münchenig. Eötvös Péter és Rácz Zoltán Ligeti György 1.” *Muzsika* 46.évf./5.sz. (2003/05):17–19.

Aron, Frédéric: „L’Académie et le studio de cinéma.” In: Clémeur, Marc (szerk.): *Love and Other Demons. Programme. Programfüzet, librettó.* Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010. 46–49.

Artaud Antonin: *Le théâtre et son double.* Paris: Folio Essais, 1985.

„»Balance von Konstruktion und Improvisation«. Peter Eötvös im Gespräch mit Wolfgang Stryi.” *MusikTexte* 17.évf./86-87. sz. (2000/11):77.

Balla György: „El szó.” In: U . (közr.): Scarlatti, Domenico: *200 Sonate per clavicembalo I–IV.* Editio Musica Budapest (Urtext), 1979.

Bakcsi Botond: „Artaud. A kegyetlenség és az anarchia.” *Magyar Helikon* 18.évf./457.sz. http://www.helikon.ro/index.php?m_r=876. 2013.05.15.

Benjamin, Walter: „Sur le concept de l’histoire.” In: *Œuvres III.* 427–443. 442–443.

—————: „Qu’est-ce que est le théâtre épique?”. Rainer Rochlitz (ford.). In: *Œuvres III.* 329–390.

Beckles Willson, Rachel: „Sensucht als Mythos. Zur musikalischen Dramaturgie in Peter Eötvös’ Oper *Die drei Schwestern*.” In: Jungheinrich, Hans-Klaus (közr.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös.* (Neue Zeitschrift für Musik). Mainz: Schott, 2005. 17–24.

—————: „Epilogue: On ,Hungary , and (our) longing for Moscow.” In: U .: *Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War. Music in the Twentieth Century.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 227–233.

Björn, Heile: „Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera.” *Music and Letters* 87.évf./1.sz. (2006/1):72–81.

Boukoubza, Jean-François: „Commentaire musical.” In: U . (szerk.): *Peter Eötvös: Trois sœurs. L’Avant-scène Opéra Nr. 204.* Paris: Éditions Premières Loges: 2001. 8–63.

—————: „*Love and Other Demons*, un théâtre pour l’intelligence.” In: Grabócz Márta (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident.* Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012. 127–166.

Christiansen, Rupert: „Love and Other Demons: not so much possessed as repressed.”

<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/3558433/Love-and-Other-Demons-not-so-much-possessed-as-repressed.html>. Utolsó frissítés: 2008.08.13.

Clemens, Andrew: „Love and Other Demons, Glyndebourne.” *The Guardian* 2008.08.12. www.theguardian.uk.

Clémeur, Marc (szerk.): *Love and Other Demons. Programme*. Programfüzet, librettó. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010.

Csobó Péter György: „Il castrato. Csonka test, csonka szellem?” www.avorospostakocsi.hu/2010/02/01/il-castrato. 2013.03.11.

Dahlhaus, Carl: „Sphéricité du temps. A propos de la philosophie de la musique de Bernd Alois Zimmermann.” Német eredeti cím: „Kugelstadt der Zeit. Zur musikphilosophie von B.A. Zimmermann.” Barras, Vincent (ford.). *Musik und Bildung* 1978/10 (69): 86–91. *Revue Contrechamps N° 5 sur Les Soldat de B. A Zimmermann* Genève: Editions Contrechamps, 1985.

Danuser, Hermann Kassel, Matthias (közr.): „Musiktheater heute: Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung, Basel, 2001.” In: *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*, 9. Basle és Mainz: Schott, 2003.

„»Die Oper ist nicht tot.« Peter Eötvös im Gespräch mit Pierre Moulinier.” In: *Peter Eötvös Drei Schwestern CD kísér füzet*. Hamburg: Deutsche Grammophon (459 694-2), 1999: 36-40. Uez. franciául: „L’Opéra n’est pas mort.” In: uott.: 16–20.

Dobszay László: *A magyar zene története*. Budapest: Gondolat, 1984.

Eötvös Péter: „Ich sehe mich als Testpilote für Neue Musik. Gespräch mit Renate Ulm (28.10.1994.).” In: Ulm, Renate: *Eine Sprache der Gegenwart, Musica Viva 1945–1995*. Mainz-München: Piper-Schott, 1995. 338.

Eötvös Péter: Love and Other Demons. Opera in 2 acts. Full score, vocal score (piano reduction). Mainz: Schott-Mainz, 2006.

Eötvös Péter: Love and Other Demons. Opera in 2 acts. DVD. (A chemnitzi színház magánkiadása). Chemnitz: Staatheater Chemnitz, 2009.

Eötvös Péter: Love and Other Demons. Opera in 2 acts. 2 cd. (A glyndebourne-i operaház felvétele az eladás próbájáról, magánkiadás). Glyndebourne: Festival of Glyndebourne, 2008.

Eötvös Péter: „Szavakból zene – szavak a zenér 1.” In: N.n. (szerk.): *As I Crossed the Bridge of Dreams BMC CD 138 kísér füzete*. O.n.

Ferneyrou, Laurent (szerk.): *Musique et Dramaturgie. Esthétique de la représentation au XXème siècle*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003.

Ferrari, Giordano (szerk.): *L'Opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*. Paris: L'Harmattan, 2006.

—————: *Pour une scène actuelle*. Paris: L'Harmattan, 2009.

Frédéric, Aron: „L'Académie et le studio de cinéma.” In: Clémur, Marc (szerk.): *Love and Other Demons. Programme*. Programfüzet, librettó. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010. 46–49.

Fricke, Stefan: „Über Peter Eötvös und ein komponiertes Harakiri”. In: U. (közr.): *Zwischen Volks- und Kunstmusik: Aspekte der ungarischen Musik*. Saarbrücken: Pfau, 1999. 178–186.

Grabócz Márta: „Introduction.” In: U. (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012. 1–6.

—————: „Eötvös Péter operái – Kelet és Nyugat között. Bevezetés.” Balázs István (ford.). *Magyar Zene* 2013/1:o.n. (kéziratoss verzió és internetes megjelenés).
<http://www.parlando.hu/2013/2013-1/2013-1-11-Grabocz.html>.

Tyrell, John (közr.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás www.oxfordmusiconline.com.

Halbreich, Harry: „La philosophie du temps.” *Avant-Scène Opéra* 1998/1. B.A. Zimmermann *Les Soldats*. Paris: Éditions Premières Loges. 100–103. 100.

Hohmaier, Simone: „Mutual Roots of Musical Thinking: György Kurtág, Peter Eötvös and their Relation to Ernő Lendvai's Theories.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43.évf./3-4: 223–234.

—————: „»Muttersprache Bartók« – Intervalldenken bei Peter Eötvös”. In: u. : „*Ein zweiter Pfad der Tradition*.” *Kompositorische Bartók-Rezeption*. Saarbrücken: Pfau, 2003. Eredetileg: doktori disszertáció. Humboldt Universität, 2002. (Kézirat). Bibliográfia: 103–118.

Hacker, Charlotte: *Peter Eötvös' Oper „Love and Other Demons” nach dem Roman von Gabriel García Márquez*. Szakdolgozat. Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn-Bartholdy” Leipzig, 2010. (Kézirat). Bibliográfia: 80–86.

Herzog, Monique: „»Peter Eötvös, chef d'orchestre et compositeur.« Monique Herzog beszélgetése Eötvös Péterrel.” *Croisements. Journal de l'Opéra National du Rhin* Strasbourg: Opéra du Rhin, 2009. 14.

Hoppál Mihály Jankovics Marcell Nagy András Szemadám György: *Jelképtár*. Békéscsaba: Helikon, 1990.

Jordy, Catherine: „La morsure du chien. Entretien avec Silviu Purc rete.” In: Clémeur, Marc (szerk.): *Love and Other Demons. Programme*. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010. 24–29.

Jungheinrich, Hans-Klaus: „Vorwort”. In: U . (közr.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. Edition Neue Zeitschrift für Musik/ Alte Oper Frankfurt. Mainz: Schott, 2005. 4–5.4.

Kemp, Edward: „Genèse d’une création.” In: Clémeur, Marc (szerk.): *Love and Other Demons. Programme*. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010. 30–36.

Kovács Sándor: „Arányok és talányok”. In: U . (szerk.): *A 20. század zenéje*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.

Köhler, Armin: „»Stille sehen – unsichtbares hören«. Peter Eötvös im Gespräch mit Armin Köhler.” In: *Donaueschinger Musiktage 1999 programfüzete*. Saarbrücken: Pfau, 1999. 73–75.

Kunkel, Michael (közr.): *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. Hochschule für Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel, Musikwissenschaftlicher Institut der Universität Basel (közr.). Basel: PFAU-Verlag, 2007.

Kushner, Tony: *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes I and II*. New York: Theatre Communications Group, 2004.

Laviéville, Marie: „Entretien avec Péter Eötvös. Cité de la musique, Paris 16 mai 2006.” In: U .: *L’Esthétique de Peter Eötvös: une dramaturgie de la relation*. Doktori disszertáció. Université de Lille-III, 2010. (Kiadatlan). Független, o.n.

—————: *L’Esthétique de Peter Eötvös: une dramaturgie de la relation*. Doktori disszertáció, Université de Lille-III, 2010. (Kiadatlan). Bibliográfia: 317–326.

—————: „L’opéra chez Péter Eötvös ou la revisitation d’un genre: entre détournement et synthèse.” In: Ferrari Giordano (szerk.): *Pour une scène actuelle*. (Paris: L’Harmattan, 2008): 27–40.

Lendvai Ernő: „Bartók kromatikája. Az aranyfűzés-rendszer.” In: U .: *Bartók dramaturgiája*. Budapest: Akkord, 1993. 29–43.

„Love and Other Demons.” *Opera* 2008/08.

Mackenzie, Eduardo: „De l’amour et autres démons...”. In: Clémeur, Marc (szerk.): *Love and Other Demons. Programme*. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010. 36–42.

Mahling, Christoph – Helmut-Pfarr Kristina (közr.): *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960–1980)*. Tutzing: Schneider, 2002.

Márquez, Gabriel García: *A szerelemről és más démonokról*. Székács Vera (ford.) Budapest: Magvet, 1994.

Megyeri Krisztina: *Dramaturgie(s) des anges: temporalité, identité et la place du corps dans Angels in America de Peter Eötvös*. Master 2 (DEA) szakdolgozat, Université Paris-VIII 2006. (Kézirat). Bibliográfia: 161–167.

———: „Les projections du présent dans Angels in America de Peter Eötvös”. In: Grabócz Márta (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012. 77–96.

Neppl, Carla (szerk.): *Peter Eötvös Love and Other Demons Programmbuch*. Chemnitz: Chemnitzer Staatstheater, 2009.

N.n. (közr.): *Peter Eötvös Love and Other Demons Programme. Croisements, Journal de l'Opéra du Rhin*. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010.

Nyffeler, Max: „Der Weg ins Freie. Zur Musik von Peter Eötvös.” In: A. Schmitt, Olaf Gebauer, Yvonne (szerk.): *Programmbuch zur Uraufführung Die Tragödie des Teufels von Peter Eötvös (Musik) und Albert Ostermaier (text) am Februar 22 2010*. München: Bayerische Staatsoper, 2010. 33–40.

———: „Der Tragödie der Tragödie.” In: Schmitt, Olaf A. Gebauer, Yvonne (szerk.): *Programmbuch Die Tragödie des Teufels*. München: Bayerische Staatsoper, 2010. 35.

Peter Eötvös. *Entretien filmé avec Hélène Pierrakos réalisé dans les cadres du Domaine Privé de la Cité de la musique de Paris, Mai 2004*. Paris: Médiathèque de la Cité de la Musique, 2004. <http://mediatheque.cite-musique.fr>.

Peter Eötvös. *Un poco agitato – a France Culture rádióadása, 2004.05.24*. Bry-sur-Marne: I[nstitut] N[ational] [de l']A[udiovisuel] Hangarchívuma, 2004.

Peter Eötvös über B.A. Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter*, [www.digitalconcerthall.com/de/konzert/play/32 5. 6'50](http://www.digitalconcerthall.com/de/konzert/play/325650).

Pintér Éva: „Bittersüsse Gesänge. Die *Drei Madrigalkomödien* von Peter Eötvös”. In: Jungheinrich, Hans-Klaus (közr.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. (Edition Neue Zeitschrift für Musik/ Alte Oper Frankfurt). Mainz: Schott, 2005. 27–37.

Rácz Judit: „»Komikus-utópisztikus opera tizenkét képből.« Az ördög tragédiája sajtóvisszhangjából.” *Muzsika* 53.évf./4.sz. (2010/4): 16–18.

R. Hahn Veronika: „Monteverdit l Eötvös Péterig.” *Népszabadság online* 2008.07.05. 2012.01.18.

Rivals, Aurore: *Peter Eötvös, le passeur d'un savoir renouvelé. Pour une archéologie de la composition ou dix ans d'opéra.* Doktor disszertáció. Paris: Université Paris IV-Sorbonne, 2010. Bibliográfia: 268 277.

—————: „La construction des livrets.” In: Grabócz Márta (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident.* Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012.7 36.

Rouget, Gilbert: *La musique et la transe.* Paris: Gallimard, 1990.

Sandner, Wolfgang: „Durch die Welt streifen und sehen, was von ihr hängen bleibt. Peter Eötvös und der Jazz.” In: Jungheinrich, Hans-Klaus (közr.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös. Edition Neue Zeitschrift für Musik/Alte Oper Frankfurt.* Mainz: Schott, 2005.9 14.

Schneider, Mathieu: „Entre réalisme et impressionisme. Entretien avec Peter Eötvös le 25 mai 2010.” In: *Love and Other Demons Programme. Journal de l'Opéra National du Rhin.* Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010.14 21.

Seckerson, Edward: „Love and Other Demons, Glyndebourne Festival.” Independent.co.uk. 2008.08.14.

„Settled in the present. Judit Rácz in Conversation with Peter Eötvös.” Tim Wilkinson (ford.). *The Hungarian Quarterly* 49.évf./Winter (2008/192):56 70. Uaz. magyarul: kéziratoss nyersverzióban.

„»Stille sehen unsichtbares hören«. Peter Eötvös im Gespräch mit Armin Köhler.” In: *Donaueschinger Musiktagen 1999 programfüzete.* Saarbrücken: Pfau, 1999. 73 75. Újra megjelent: Kunkel, Michael (közr.): *Kosmoi.* 57 59.

Szitha Tünde: „A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, ahol . Eötvös Péter Kurtág György l.” *Muzsika* 54.évf./11 (2011/11): 36 37.

Tallián Tibor: „Igor Sztravinszkij: Az aranyifjú útja.” In: Várnai Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája?* Budapest: Gondolat, 1979. 383 414.

Viardot, Céline: „Annexe 11: entretien avec Stanislas Nordey.” In: U .: *L'Adaptation de textes théâtraux dans les opéras de Peter Eötvös.* DEA szakdolgozat. Université Paris IV Sorbonne, 2005. 158.

Weboldal és frissített m lista

www.eotvospeter.com

Információk a chemnitzi bemutatóról

http://www.theaterchemnitz.de/sparten/oper/oper_retrospektive/oper_retrospektive_0809/highlights_love_and_other_demons.htmlPHPSESSID=3cb4e9fa3b3368249e14afe48339b069 (2013.02.16.) [teljes közrem köd lista]. 2013.03.19-én már nincs fönt.

Fotók a glyndebourne-i és a chemnitzi el adásokról

http://eotvospeter.com/index.php?node=compositions&id=9&function=&targetpage=photos¤t_menu=compositions_commissions. 2013.03.19.

Információk a strasbourgi el adásokról

<http://www.operanationaldurhin.eu/opera-2010-2011--love-and-other-demons.html>. 2013.03.19.

Videóinterjúk az interneten a *Love and Other Demons*-ről

Glyndebourne Love and Other Demons Trailer 1

[Eötvös Péter az operaház megismerésér l]

<http://www.youtube.com/watch?v=vfwJwBzLxV8>

Glyndebourne Love and Other Demons Trailer 2

[Vladimir Jurowski karmester és Eötvös Péter a librettóról]

http://www.youtube.com/watch?v=Tb_wsAM9jHc&feature=relmfu

Glyndebourne Love and Other Demons Trailer 3

[Vladimir Jurowski karmester a zenekari hangzásról az operában]

http://www.youtube.com/watch?v=Tb_wsAM9jHc&NR=1

Glyndebourne Love and Other Demons Trailer 4

[Eötvös Péter a szerepl választásról és az el adókkal való közös munkáról]

<http://www.youtube.com/watch?v=AwDWBNI4vMU>

Love and Other Demons Behind the Scenes

[Allison Bell, a Sierva Mariát alakító énekes, az operáról és a kosztümökr l]

<http://www.youtube.com/watch?v=kKP6aEEVG6w&feature=related>

Függelék

Függelék I Teljes bibliográfia Eötvös Péterr 1¹Válogatott írások és kritikák a *Love and Other Demons*-ról

Dubourdieu, Vivianne: „Glyndebourne: Love and Other Demons.” 2008.09.04.

<http://viviennedubourdieu.com/category/opera>.2013.02.16.

Fischer, Tobias: „Peter Eötvös: *Love and other Demons* haunt Glyndebourne.”

www.tokafi.com/news/peter-eotvos-love-and-other-demons-haunt.2013.02.16.

Love and Other Demons Die Theater Chemnitz m sorfüzet. Chemnitz: 2010.

Herzog, Monique: „Peter Eötvös chef d'orchestre et compositeur.” *Croisements, le journal de l'Opéra National du Rhin* 2010/07-09: 14 15.

Ortlepp, Gunar: „Satansblut der Karibik.” *Der Spiegel* 1994.08.22.

Ottenbach, Friedemann: „Rollenspiele. Deutsche Erstaufführung von Peter Eötvös Oper *Le Balcon*.” *Das Orchester* 1991/07 08:56.

Persché, Gerhard: „Nach der Sonnenfinsternis. Das Festival in Glyndebourne”. *Opernwelt* 2008/09/10.28.

www.kultiversum.de/Oper-Opernwelt/Festspiele-I-Nach-Sonnenfinsternis.html

Rigaudière, Pierre: „La galaxie Eötvös.” *Diapason* 2010/11.

Rhode, Gerard: „Die Stadt, die Musik und der Puff. Das 54. Musikfestival von Aix-en-Provence mit einer neuer Eötvös Oper.” *Opernwelt* 2002 09/10: 40-44.

Sandner, Wolfgang: „Der Teufel im Auge des Betrachters.” *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2009.02.04.

Schrimppf, Charlotte: „100 Minuten Einsamkeit. Deutsche Erstaufführung in Chemnitz: *Liebe und andere Dämonen* in Peter Eötvös vierter Oper.” *Leipziger Volkszeitung* 2009.02.02.

Schultz, Marianne: „*Love and Other Demons* in Chemnitz.” *Freie Presse Chemnitz* 2009.02.03.

Seibt, Gustav: „Von der Liebe und andern Dämonen.” *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1994.07.12.

Siemes, Christof: „Irrlichten in der Provinz. Wie in Chemnitz eine Oper von Peter Eötvös zum Publikumsrenner wird.” *Die Zeit* 2009.03.09.

Stuke, Franz: „Absolutes Musiktheater. »Love and Other Demons« in Chemnitz.” www.opernnetz.de 2009.04.07.

Wolf, Werner: „Plädoyer für die Güte – Peter Eötvös Oper »*Liebe und andere Dämonen*« in

1 A bibliográfiában nem használt, összegyűjtött dokumentáció jegyzéke Eötvös Péterr 1. Legutolsó frissítés: 2012. októberében.

Chemnitz.” *Neues Deutschland* 2009.02.18.

Zimmerlin, Alfred: „Dampfende Atmosphäre. Gabriel García Márquez auf der Opernbühne – Uraufführung von Peter Eötvös am Festival Glyndebourne.” *Neue Zürcher Zeitung* 2008.08.16.

Eötvös Péter írásai

[cím nélkül; Kurtág György 1]. In: *Kurtág György Játékok CD kísértő füzet*. München: ECM Records (ECM New Series 1619, 453511-03), 1997: oldalszámozás nélkül; ua. in: *György Kurtág und Friedrich Hölderlin. Poiesis der Moderne, 5. Kultur- und Musik-Festtage der Goetheanums Dornach programfüzete*, Cooman, Jurriaan (szerk.). Dornach: Goetheanum, 1998. 70.

[cím nélkül; a *Moro lassóról*]. *Wittener Tage für neue Kammermusik 1974 program-füzete*, Witten: Kulturamt der Stadt Witten, 1974: 34.

[cím nélkül; a *Music for New Yorkról*, a *Now, Miss!*-ről és az *Electrochronicle*-ről]. In: Eötvös Péter *Electrochronicle CD kísértő füzet*. Budapest: BMC Records (CD 063), 2001. O.n.

[cím nélkül; a *Snatches of a Conversation*-ről, a *Jet Stream*-ről és a *Paris-Dakar*-ról]. In: Eötvös Péter *Snatches on a Conversation...CD kísértő füzet*. Budapest: BMC Records (CD 097), 2004. O.n.

„Chinese Opera.” In: *Musikprotokoll '90 CD-m sorfüzet*. Ensemble Modern, Graz: ORF (Musikprotokoll Steirischer Herbst 1990, MP 90 ORF 08) 1990, oldalszámozás nélkül; francia nyelven in: Eötvös Péter *Chinese Opera, Intervalles-intérieurs CD kísértő füzet*. Paris: Erato (ECD 75554), 1990. 5.

„Donaueschingen – die NASA der neuen Musik.” In: *Donaueschinger Musiktage m sorfüzet*, 1996, Saarbrücken: Pfau 1996. 26.

Eötvös Péter Adrien, Jean-Marie: „Time domain computation of three-dimensional acoustic field by retarded-potential technique holophonic synthesis.” In: *Proceeding of the International Computer Music Conference, Glasgow 1990*. San Francisco: Computer Music Association 1990. 108–111.

„Einige Gedanken beim Lesen der *Écrits* von Edgard Varèse.” In: *Edgard Varèse – Komponist, Klangforscher, Visionär*. Meyer, Felix Zimmermann, Heidi (szerk.). Woodbridge, Suffolk: Boydell, 2006. 473.

„Grüße an/Regards for Hanspeter Kyburz.” In: *Roche Commissions: Hanspeter Kyburz*, Carnegie Hall The Cleveland Orchestra Lucerne Festival Roche (közr.). Basel: Roche. 71.

„Music from words – words on music”; „De la musique à partir des mots – des mots sur la musique”; „Szavakból zene – szavak a zenéről.” In: *As I Crossed a bridge of dreams [Tale Mese] CD/DVD programfüzete*. Budapest: BMC Records (CD 138), 2009. O.n.

„Penser à Bruno Maderna.” *Festival d'Automne à Paris 1991 m sorfűzete*. Paris: Festival d'Automne, 1991. 52.

Programmbuch zur Uraufführung Die Tragödie des Teufels von Peter Eötvös (Musik) und Albert Ostermaier (text) am Februar 22 2010. München: Bayerische Staatsoper, 2010.

„Psychokosmos.” In: Eötvös Peter *Atlantis* [és *Psychokosmos, Shadows*] *CD kísér fűzete*. Budapest: BMC Records (CD 007), 1998. O.n., magyar és angol nyelven.

Von der Notwendigkeit, die Grenzen zu öffnen. Eötvös Péter köszönetnyilvánító beszéde a Christoph und Stephan Kaske-Stiftung 2000. évi zenei díjának átvételekor Münchenben.

www.beckmesser.de

„Steine.” In: Eötvös Peter *Chinese Opera, Shadows, Steine CD kísér fűzete*. Wien: Kairos (CD 0012082KAI), 2000. 10.

„Towards zeroPoints”; „Beethoven... by the Ensemble Modern.” In: Eötvös Peter, *zeroPoints, Beethoven, Symphony No.5 CD kísér fűzete*, Budapest: BMC Records (CD 0072). O.n.

„Wie ich Stockhausen kennenlernte.” *Feedback Papers* 16. Köln: Feedback Studio, 1978, reprint Nr.1-16:421.

Beszélgetések, interjúk Eötvös Péterrel

Albert Mária: „A m vészlet minden nap »történik«.” *Fidelio online* 2010.09.09.

—————: „Találkozások Ligetivel Miskolctól Münchenig. Eötvös Péter és Rác Zoltán Ligeti György 1.” *Muzsika* 46.évf./5:17 19.

„»Balance von Konstruktion und Improvisation«. Peter Eötvös im Gespräch mit Wolfgang Stryi.” *MusikTexte* 86/87, 2000/11:77.

„Bartóks Geist: zu Peter Eötvös' CAP-KO (2005). Florian Hauser im Gespräch mit Peter Eötvös.” *Musica viva, a 2006. január 26-ikai zenekari hangverseny m sorfűzete*. München: Musica viva, 2006.16 20.

Corlaix, Omar: „L'Opéra selon Peter Eötvös.” *Musica Falsa* 2002/16: 58 61.

„Dann müssen wir das Stück eben noch einmal aufführen. Peter Eötvös im Gespräch mit Jürgen Otten.” *Berliner Philharmoniker. Das Magazin* 2005/1: 9 12.

„»Das Orchester ist kein Relikt«. Peter Eötvös dirigiert das Orchester der Basler Musikhochschule. Beszélgetés Sigfried Schiblivél.” *Basler Zeitung*, 2006.02.09. 18.

„»Die Oper ist nicht tot.« Peter Eötvös im Gespräch mit Pierre Moulinier.” In: *Peter Eötvös Drei Schwestern CD kísér fűzet*. Hamburg: Deutsche Grammophon (459 694-2), 1999: 36 40. Uez. franciául: „L'Opéra n'est pas mort.” In: ua.: 16 20, angolul: 56 60.

Farkas Zoltán: „Számomra a zenélés az artikulációval kezd dik. Földvári találkozás Eötvös Péter-rel.” *Muzsika* 47.évf./5.sz.: 17 19. Német nyelven in: Kunkel, Michael (szerk.): *Kosmoi*.

75–77.

Fáy András: „Senki nem öl meg senkit. Eötvös Péterrel beszélget Fáy.” *Népszabadság* 2011.12.11.

Kapko-Foretic, Zdenka: „Kölnska skola avantgarde.” *Zvuk. Jugoslavenska muzicka revija* 1980/2:50–55.

Hollós Máté: „Művek bontakozóban. Eötvös Péter: Az ördög tragédiája.” *Muzsika* 53.évf./3.

„Eötvös Pétert méltatja a Le Monde.” *Fidelio online* 2010.09.29.
http://fidelio.hu/zenes/szinhaz/hirek/eotvos_petert_meltatja_a_le_monde

„Eötvös Péter operája, a *Három nővér* magyarországi bemutatója elé. Beszélgetés Csák P. Judittal.” *Operaélet* 23/2: 12–15.

„Interview zwischen Peter Eötvös und den Mitgliedern des Ensemble Modern.” *Broschüre Ensemble Modern* 96. Frankfurt am Main: Ensemble Modern, 1996. 3–7.

Jungheinrich, Hans-Klaus (közr.): „Identitäten : der Komponist und Dirigent Peter Eötvös.” Mainz: Schott Musik International, 2005.

„»Mich interessiert gerade das Gegenteil von mir«. Schlussdiskussion mit Peter Eötvös zum Motto »Ungar und Weltbürger«” Záróbeszélgetés Eötvös Péterrel, a „Magyar és világpolgár” téma kapcsán], a kerekasztal-beszélgetés résztvevői: Rachel Beckles Willson, Eötvös Péter, Halász Péter, Hans-Klaus Jungheinrich, Pintér Éva és Wolfgang Sandner. In: Jungheinrich, Hans-Klaus (szerk.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. Mainz: Schott, 2005. 69–81.

Ulm, Renate: „*Ich sehe mich als »Testpiloten« für Neue Musik* – Eine Sprache der Gegenwart.” *Musica Viva* 1945–95, 1995: 332–339.

„»Peter Eötvös, entre utopie et pragmatisme«. Gespräch mit Christian Merlin.” In: *Peter Eötvös: Trois sœurs. L'Avant-scène Opéra* Nr. 204. Paris: Éditions Premières Loges, 2001. 64–74.

„Peter Eötvös in conversation about *Three Sisters*. Beszélgetés Rachel Beckles Willsonnal.” *Tempo* 2002/220:11–13.

„Peter Eötvös spricht mit Zoltán Rácz.” In: *Psalm 151, Psy, Triangel* CD kísérőfüzete, Djursholm: Grammofon AB BIS (CD 948), 2000, 11–16. Uez. franciául és angolul: *ibid.* 3–8., 19–24.

Rivals, Aurore: *Entretiens autour de cinq premiers opéras de Peter Eötvös*. Paris: Éditions Aedam Musicae, 2012.

Szitha Tünde: „A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, ahol... Eötvös Péter Kurtág György 1.” *Muzsika* 54.évf./11.sz.: 36–37.

Terrier, Agnès: „Japon, mon amour. Entretien avec Peter Eötvös.” In: *Lady Sarashina*,

Programme de l'Opéra Comique. Paris: Opéra Comique, 2010.8.

Vácz Tamás: „Beszélgetés Eötvös Péterrel az elektroakusztikus zenéről”. *Muzsika* 1986/12. 29–33. Németül: Kunkel, Michael (szerk.): *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. 35–42.

Varga Bálint András: „Composing and/or conducting. Peter Eötvös on his dilemma.” *The New Hungarian Quarterly* 28.évf./105:1987.

———: „Eötvös Péter.” In: U. : *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zenemű kiadó, 1986. 101-109.

„Von der Utopie des Metiers – Dirigieren als Praxis der Veränderung. Peter Eötvös im Gespräch mit Max Nyffeler.” *Neue Zeitung für Musik* 163/1, 2002. 19–22. Ua. in: Kunkel, Michael (szerk.): *Kosmoi*, 60–62.

M jegyzékek

Langlois, Frank (közr.): *Peter Eötvös műjegyzék*. Paris: Salabert, 1994.

Nyffeler, Max Zwenzer, Michael (közr.): *Peter Eötvös műjegyzék*. München: Ricordi, 2004.

Disszertációk, szakdolgozatok

Gaitanou, Rodopi: *Peter Eötvös et les „Trois sœurs”: un opéra contemporain*. Szakdolgozat. Saint-Denis: Université Paris-VIII, 2005.

Laviéville, Marie: *Trois Sœurs, Anton Tchekhov/Peter Eötvös: Deux œuvres au service d'une temporalité singulière*. Szakdolgozat. Lille: Université de Lille-III, 2004.

———: *L'Impact temporel de la mise en scène dans l'opéra Trois Sœurs de Peter Eötvös*. Master 2 (DEA) szakdolgozat. Lille: Université de Lille-III, 2005.

Rivals, Aurore: *Peter Eötvös, le passeur d'un savoir renouvelé. Pour une archéologie de la composition ou dix ans d'opéra*. Doktori disszertáció. Université Paris IV Sorbonne, 2010.

Viardot, Céline: *L'Adaptation de textes théâtraux dans les opéras de Peter Eötvös*. DEA disszertáció. Paris: Université Paris IV Sorbonne, 2005.

Válogatott írások Eötvös Péterről

Bán Zoltán András: „Trois sœurs – plus un...” *Peter Eötvös: Trois Sœurs. L'Avant-Scène Opéra* Nr. 204. Paris: Éditions Premières Loges. 83–87.

Beck, Georg: „Peter Eötvös” szócikk. In: *Komponisten der Gegenwart. Loseblatt Lexikon*. Hanns-Werner Heister Walter-Wolfgang Sparrer (közr.). *Text und kritik* 1993:28. Új kiadás:

2004. 2.

—————: „Über Peter Eötvös.” *Gütersloh 2004: Peter Eötvös programfüzet*, Gütersloh – Theater und Konzerte 2004:16–18.

—————: „Die Werke.” Először a *Chinese Opera*, a *Musik for New York*, a *Psalm 151*, a *Shadows*, a *Snatches of a Conversation*, a *Two Poems for Polly*, a *Windsequenzen* című művekhez, illetve a *Le Balcon* témáira készült dzsessz-improvizációkhoz. *Gütersloh 2004: Peter Eötvös programfüzet*. Gütersloh: Gütersloh – Theater und Konzerte 2004:3–16.

Beckles Willson, Rachel: „Wer ist Peter Eötvös?” In: *Peter Eötvös*. München: Ricordi, 2004, 15–18., angolul: 5–8., franciául: 25–28., magyarul: 35–38.

Boukoubza, Jean-François: „Commentaire musical”. In: U. (szerk.): *Peter Eötvös: Trois sœurs. L'Avant-scène Opéra Nr. 204*. Paris: Éditions Premières Loges: 2001.8–63.

—————: „Sur un Tchékhov recomposé, de l'authentique théâtre lyrique.” In: *Peter Eötvös: Trois sœurs. L'Avant-scène Opéra Nr. 204*, Paris: Éditions Premières Loges, 2001. 76–82.

Drees, Stefan: *Musik zum Sehen und zum Hören. Das Klangtheater „As I Crossed a Bridge of Dreams” von Peter Eötvös*. www.stefandrees.de. 2007.04.23.

„Eötvös Pétert méltatja a Le Monde.” *Fidelio online* 2010.09.29. http://fidelio.hu/zenes_szhaz/hirek/eotvos_petert_meltatja_a_le_monde

Farkas Zoltán: „Die Geschichte von Peter Eötvös”. In: *Peter Eötvös* München: Ricordi, 2004, 19–23., magyarul: 39–43., angolul: 9–12., franciául: 29–33.

Fricke, Stefan: „Eötvös, Peter” lexikon-szócikk. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie*, második, átdolgozott kiadás, Ludwig Finscher (közr.). *Personenteil*, 6.kötet. Kassel: Bärenreiter és Stuttgart Weimar: Metzler, 2001.384–386.

Halász Péter: „Ein Sekler als Weltbürger.” In: *Gütersloh 2004: Peter Eötvös programfüzet*, Gütersloh: Gütersloh – Theater und Konzerte 2004.18–21.

—————: „»Atlantis« eine Reise in Raum und Zeit”, in: Jungheinrich, Hans-Klaus (közr.), *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. Mainz: Schott, 2005. 39–47.

Homma, Martina: *Eötvös, Peter* szócikk. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. kiadás. Stanley Sadie (közr.). 8.kt., London: Macmillan, 2001.261–263.

Jusefovic, Viktor: „Megfontolandó példa.” *Magyar zene* 28, 1987/4:437–444.

Kele Judit: [cím nélkül, *A hetedik ajtó – Eötvös Péter* cím portréfilmje kapcsán]. Paris: 2006.01. <http://www.cdbt.hu/?atid=10503017&oi=2347707>

Kostakeva, Maria: „Die neue Oper »Tri sestra« von Peter Eötvös: Reflexionen, ästhetische Fragen, Interpretationsprobleme.” *Das Orchester* 48/5:7–11.

Loskill, Jörg: „Tschechows Drama. Peter Eötvös »Drei Schwestern« in Düsseldorf.” *Das*

Orchester 2001/1.40 41.

Merlin, Christian: „La Dramaturgie de *Trois Sœurs* de Peter Eötvös: De la déconstruction littéraire d'une pièce de théâtre à la reconstruction musicale d'un opéra.” *Analyse musicale* 2002/45:49 52.

Moulinier, Pierre: „Eine grosse, zeitgenössische Oper.” In: *Drei Schwestern* CD kísér füzete. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1999.29 35., angolul: 9 15., franciául: 49 55.

Nilsson, Ivo: „Refreshing Simplicity, Extreme Clarity.” in: *Peter Eötvös*, München: Ricordi, 2004. 13.

Nonnenmann, Rainer: *Eötvös, Peter* szócikk, *Musiklexikon*, második, átdolg., b v. kiadás, Harald Hassler (közr.), 1.kt., Stuttgart-Weimar: Metzler, 2005. 801.

R.Hahn Veronika: „Monteverdi t Eötvös Péterig”. *Népszabadság online* 2008.07.05. 2012.01.18.

Szitha Tünde: „Operaüzem görbe tükörben. Eötvös Péter: *Radames*.” *Muzsika* 2010/03.

Tallian Tibor: „»...és újakezdjük az életünket...« Eötvös Péter: *Három n vér* – Magyar Állami Operaház.” *Muzsika* 43.évf./6. (2000/6):22 27.

—————: „Papok, katonák, polgárok után. A *Le Balcon* bemutatója Budapesten.”

Muzsika 2005/05:9 11.

Tri sестri: Oper in drei Sequenzen von Peter Eötvös. Programfüzet a Három n vér berni el adásához. Bern: Stadttheater Bern, 2005.

Veres Bálint: „Tudományos m vészet: Tudomány és köznyelviség Eötvös Péter m vészetében.” *Magyar zene* 2005/1:218 225.

Viardot, Céline: „Écrire l'espace – un défi lancé à la perception. Du Balcon de Jean Genet au Balcon de Peter Eötvös.” *Colloque International des Jeunes Chercheurs Espace et Affectivité / Raum und Affektivität*, 2010.03.3 6.

Wieschollek, Dirk: „Grenzenlose Sprachvielfalt: Peter Eötvös.” *Fonoforum* 50, 2005/2:31 33.

Filmográfia

Angels in America. Opéra en 2 parties. Paris: Théâtre musical Paris Châtelet/TV [privát felvétel], 2004. 150 perc, 1 videókazetta, 1 DVD.

*La septième porte The Seventh Door A hetedik ajtó*². Dokumentumfilm. Kele Judit (rend.). ZDF/ARTE Paris: Les films d'ici, 1998. 52 perc, 1 DVD. Idéale Audience, Paris, 2006, 1 DVD, mely tartalmazza a *György Kurtág: The Matchstick Man A gyufaember* című filmjét is.

En souvenir de Trois sœurs [A Három nővér emlékére], dokumentumfilm a *Tri Sestri [Három nővér]* lyoni előadásáról, Kele Judit (rend.). Paris: Les films d'ici, 1999.

Talentum – Eötvös Péter, zeneszerző. Dokumentumfilm, Sára Balázs (rend.), 2000. 30 perc, DUNA Televízió, Budapest.

Trois sœurs, opéra en trois séquences de Peter Eötvös, Don Kent (rend.). Ushio Amagatsu (rend., díszlet); szólisták; Orchestre Philharmonique de Radio France, Kent Nagano és Peter Eötvös (vez.). LGM, RM Associates, Théâtre musical Paris Châtelet, MUZZIK koprodukció, 2001.

Le Balcon, opéra en dix tableaux de Peter Eötvös. Andy Sommer (rend.). Stanislas Nordey (rend.); szólisták; Ensemble InterContemporain; Peter Eötvös (vez.). Bel Air Media és Festival Aix-en-Provence koprodukció, 2002.

Peter Eötvös: CAP-KO musica-viva-video. München: Bayerischer Rundfunk

www.br-online.de/br-alpha/musica-viva-video-peter-eotvoes-cap-ko-ID1272977343736.xml

Peter Eötvös übt B. A. Zimmermanns Requiem für einen jungen Dichter. Berliner Philharmoniker (közr.). Videófilm. www.digitalconcerthall.com/de/konzert/play/32-5. Kb. 6'50"-t 1.

Eötvös Péter színházi és filmzenéi (1962-1991)

Színpadai kísérőzenék

Georg Büchner: *Léonce és Léna*, 1961.

Sean O'Casey: *Az ezüst kupa*, 1961.

Tennessee Williams: *Üvegfigurák*, 1963.

Eugene O'Neill: *Amerikai Elektra*, 1963.

Madách Imre: *Az ember tragédiája*, 1964.

Mihail Lermontov: *Hóvihar*, 1964.

² A zárójelben közölt cím az írás magyar címe, abban az esetben, ha kétnyelvű a kiadvány, illetve így közlöm az idegen nyelvű cím magyar fordítását is.

Luigi Pirandello: *Hat szerep keres egy szerzőt*, 1964.

Jean Anouilh: *Becket (Becket ou L'Honneur de Dieu)*, 1965.

Katona József: *Bánk bán*, 1968.

William Shakespeare: *Téli rege*, 1969.

William Shakespeare: *Athéni Timon*, 1969.

Gyermekszínházi kísérő zenék

Twist Olivér, 1963.

Hét szem mazsola, 1965.

Ellopott bejárat, 1965.

Foltos és Fülenagy, 1966.

Filmzenék

Rózsa János (rend.): *A tér*, 1962.

Gábor Pál (rend.): *A megérkezés* (vizsgafilm), 1962.

Esztergályos Károly (rend.): *Ötödik pozícióban*, 1962.

Gábor Pál (rend.): *Aranykor*, 1963.

Fábri Zoltán (rend.): *Nappali sötétség*, 1963.

Bácskai-Lauró István (rend.): *Igézet*, 1963.

Szabó István (rend.): *Álmodozások kora*, 1964.

Lakatos István (rend.): *Mozaik*, 1964.

Szücs János (rend.): *Szomjúság*, 1965.

Szemes Mihály (rend.): *Az alvilág professzora*, 1969.

Kardos Ferenc (rend.): *Egy múlt éjszaka*, 1969.

Tóth János (rend.): *Aréna*, 1969.

Huszárik Zoltán (rend.): *Amerigo Tot*, 1969.

Makk Károly (rend.): *Macskajáték*, 1974.

Sára Sándor (rend.): *Tüske a köröm alatt*, 1987.

Elek Judit (rend.): *Tutajosok*, 1990.

Sára Sándor (rend.): *Könyörtelen idők*, 1991.

Függelék 2

Interjú Charlotte Hackerrel, 2010.10.22. Részlet, saját fordításban

CH: Először is, érdekelnének azok a szereplőváltoztatások, amelyeket a librettó és az eredeti regény között eszközölt. A Márquez-regény egyik szereplője, a már halott Dominga az Ön operájában élő szereplő lesz és központi helyet foglal el. az egyedüli, aki anyai módon viszonyul a fő szereplő Siervához, ennnyiből éppen Don Ygnacio ellentéte. Zenedramaturgiai szempontból is ez indokolta a változtatást?

EÖP: Ez is, de nem csak ez, ugyanis Dominga alakja által Sierva idegen származása is igazolva lesz. Sierva más környezetben nevelkedik, mint ahogy az az adott helyen és időben megszokott volt, így aztán minden, amit csinál, furcsának és ördöginek tűnik. Pedig nem tesz mást, mint a maga afrikai kultúráját gyakorolja és ezt a kultúrát Dominga közvetíti számára.

Volt még két másik szereplő is, Ygnacio két felesége: az egyik Olalla, akiről tudjuk, hogy meghalt róla írtam azt az áriát, amit Ygnacio énekel rá emlékezve, a másik pedig Bernarda. Bernandát, Ygnacio második feleségét szándékosan hagytuk ki a librettóból, mert a szerepeltetése teljes kavargást okozott volna. Ha Bernarda is szerepelt volna az operában, nem tudta volna a hallgató, ki kicsoda és miért van ott. A regényben mindezt jól lehet követni, hiszen szavakkal van megírva, prózában. Silviu Purcarete, a darab bemutatójának rendezője Glyndebourne-ben mindenképpen be akarta emelni ezt a Bernarda-figurát is az operába. Én nemet mondtam, mert amikor már van egy áriánk, amely Ygnacio feleségéről szól, aki halott, akkor az mással nem behelyettesíthető. Ez így világos, a néző vagy a hallgató tudni fogja, hogy: „Aha, a jó feleség halott”. Így aztán van az operában egy második „anya” Siervának, aki nem más, mint Dominga.

A különböző kultúrák nagyon fontosak ebben a darabban, mivel kulturális félreértésekről van benne szó: arról, amikor egy idegen kultúrát nem fogadnak el, nem értенek meg. Emiatt hagytuk el Bernarda alakját is és emeltük be Domingáét. Purcarete be akart tenni egy óriás kövér-nőt megjelenítő bábút, egy nagy színpadi elemet, ami felülről, a zsinórpadlás felől lógott volna be és a színpad egész felső felét elfoglalta volna. Én ezt tökéletesen feleslegesnek tartottam! Számára ez lett volna a Bernarda-figura komikus aspektusa, amivel akart valamit kezdeni mint ahogy Fellininél is megjelenik a kövér nő alakja a színpadon. De én azt mondtam Purcaretének: „Nem, nem, ez már színház, nem pedig opera!” Az operának világos, egyszeri vonalakkal kell dolgoznia, mert amikor a zene hozzáadódik a szöveghez, az már önmagában éppen elég komplexitást ad. Bernarda az egyedüli olyan szereplője a novellának, akit a szöveg átalakítása során tudatosan elhagytunk.

A egyéb mellékszereplőkről, például az alherceg és a felesége látogatásáról is sokat beszélgettünk. Hamvai Kornél be akarta emelni a titokzatos szerzetes figuráját is, akit holtan találnak; ez ugyan érdekes lett volna, de megint csak elvitte volna a történet főtörzstől a figyelmet. Ezek ugyanis mind mellékszálak, és egy ilyen jelenet után nagyon nehéz újra visszatalálni. Akkor már vissza kellett volna hozni a figurát többször is, de legalábbis még egyszer, és kellett volna, hogy legyen egy közös jelenetük Siervával.

Kimaradt végül az operából még egy jelenet, amit sokáig bele akarunk tenni, de végül is kihagytuk: a három férfi, Abrenuncio, Delaura és az apa [Ygnacio] elmennek az

érsekhez, hogy még utoljára megkérjék, álljon el az ördög zést l. Ezt a jelenetet sokáig tervezgettük, de végül púp lett a hátamon és zavarónak t nt, így végül elhagytuk. Nagyon mutatós trió lett volna, de dramaturgiai szempontból zavaró. Ez az egyedüli jelenet, amit talán meggondolok még, hogy visszateszek-e egyszer. Esetleg visszatehetném.

CH: Az az érzésem, hogy a szereplők, melyek az Ön operájában megjelennek, mintha kicsit lágyabbak volnának, mint a regényben. Itt van például Don Ygnacio, aki a szerelmes áriát kapta, és akit az elvesztett feleség alakján keresztül nagyon emberinek látunk. A regényben úgy t nnek, ez az ember nem képes szeretni sem a feleségét, sem a gyerekeit.

EÖP: Igen. Don Ygnacionál az a probléma, hogy a második felvonásban már nem bukkan fel többet. A novellában még később is szerepel. Az opera egész második felvonásában csak Sierváról és Delauráról van szó, így aztán nem jut már több hely neki. A darab első felében, az első jelenetében negatívan van ábrázolva, és utána, amikor Olallával, a meghalt feleséggel együtt jelenik meg, egy másik oldalát ismerjük meg, ellentétképpen. Don Ygnacio a lányával is határozatlan, nem fogja föl teljesen, miről van is szó, hová vezet az egész. Maga öltözteti fel a kislányt és még örül is neki, hogy az a rabszolgák szállásáról felkerül a szülői házba, aztán pedig, Abrenuncióval való közös jelenetükben már aggódik és érzi, hogy valami történni fog, de már nem tehet ellene semmit. Ezzel az érintő dramaturgiai szálak el is vannak varrva.

Azért is volt szükséges, hogy betegyük az Olalláról szóló áriát [Don Ygnacio áriája, a 3A jelenet] mert gyönyörű zenei kontextust tett számomra lehetővé. Az eredeti szövegben Márquez állandóan játszik az idővel, az idő síkokkal, a *most*-tal és az *akkor*-ral; és ez a kis scarlattis jelenet lehetővé tette számomra, hogy a múltból mondjak el valamit nemcsak a zenei idézetek miatt, hanem a múltból való közvetlen viszonyunk révén is, amit Olalla alakjával zeneileg fölépült. De a Olalla Scarlattinál tanult [a regény szerint]. Amikor az ember ilyen zenét hall, rögtön visszautalhat vele a régmúlta, valamikorra a XVIII. századra. Csodálkoztam, hogy az előadáson nem vették ezt észre ezt a hallgatók.

CH: Tényleg nem?

EÖP: Nem, vagy csak nagyon kevesen. Még a profi zenész hallgatóság is csak azt mondta, hogy a vonások csodaszépek voltak, de senki nem kérdezte meg, hogy ez honnan jön. Senki nem jött rá.

CH: Amikor először hallottam, az volt az érzésem, mintha valamiféle kollázs-elvvel lenne megírva, sőt mintha ezek a karakterisztikus vonóshangzások egy másik, idegen időből jönnének elő.

EÖP: Igen, azt hiszem, ez az átdolgozás nagyon szépen illeszkedik az egész kompozícióba. A komponálás alatt átjatszottam mind az 550 Scarlatti-sonátát, és a második átjátszásnál már megvoltak a választásaim. Minden olyan helyet, aminek számomra dramatikus, színpadi atmoszférája van, felírtam, és ezekből egy szabad kollázst készítettem. Szépen illeszkednek egymásba, miután egymáshoz vannak hangolva, átdolgoztam és elidegenítettem őket. Örülök neki, hogy jól sikerült és örömet szerzett ennek a résznek a megkomponálása is.

CH: Josefa apátnak először az alakjáról szeretném most kérdezni: a regényben ez egy kolerikus, temperamentumos figura, aki biztos benne, hogy Siervát megszállták a démonok. Ezzel ellentétben itt az operában van egy rész, a "Nothing more a disease", amelyből úgy t nnek, Josefa egyáltalán nem olyan biztos benne, hogy az ördög megszállta a kislányt.

EÖP: Igen, igen.

CH: Azt a jelenetet nagyon izgalmasnak tartom, amelyben Josefa magára akarja venni Sierva démonjait.

[...] **CH:** És Delaura és Sierva közös álma?

EÖP: Térjünk vissza még egyszer az álmokhoz: az álomjelenetek nagyon fontosak, mivel Márquez a közös álmot, amiben szerepelnek a színek, megírta. A szerelmi kapcsolatnak ez a központi vonulata, a középpontja, ez az álom, amely azonban nem vezet a testi szerelemhez, szexualitáshoz. Vezethetne oda is, de nem így történik.

Az opera cselekményének a fő vonala az, hogy a szerelem mind a két félnek lehetetlen. Siervának, aki szinte még gyerek, azért, mert túl korán jön, és abban a momentumban, amikor megismeri, hogy mi a szerelem, kiderül, hogy az egyben az sorstragédiája, ami a halálba vezet.

Függelék 3 - Szinopszis³

A cselekmény Kolumbia nyugati tengerpartján játszódik, Cartagena des Indias városában, a 18. században.

Els felvonás

Az Érsek és könyvtárosa, a fiatal pap, Cayetano Delaura kitekintenek a városra a kolostor ablakából. Napfogyatkozás közeleg. Az Érsek javasolja Delaurának, vegye föl a szemvéd t, nehogy megvakuljon a nap fényét l. Ezzel egyid ben Sierva María de Todos los Angeles, Don Ygnacio márki 12 éves lánya, a fekete rabszolgapiacon sétál kísér jével, amikor megharapja egy kutya.

A márki házában a rabszolgák és Dominga, egy rabszolgan vezetésével, aki kisgyerekkora óta nevelte Siervát, afrikai módra ünneplik meg a kislány születésnapját. A ceremónia közepén Sierva elájul. Dominga így értesül a kutyaharapásról. Megjelenik Ygnacio márki, Sierva apja, és megkérdezi, mit ünnepelnek. Dominga emlékezteti t, hogy a lányának születésnapja van. Ygnacio megpróbálja levenni Sierva nyakáról az afrikai nyakláncokat, de a kislány rémülten ellenáll.

Az Érsek áriájában a napfogyatkozásról, és saját bajairól kesereg: minden óráításra összerázkódik a gyomra. A sorscsapások szerint az emberek b nei miatt következnek be. Majd magához hivatja Josefát, a Szent Klára kolostor apátn jét, mert tudomást szerzett róla, hogy a kutya, amely Siervát megharapta, veszett volt, és Sierva megfert z dött, úgy viselkedik, mintha megszállott lenne. Josefa vonakodva, de elfogadja, hogy a kislány a Szent Klára kolostorba kerüljön. Az Érsek Delaurát bízta meg a kislány lelki üdvének megmentésével.

Abrenunció, az orvost megvizsgálja Siervát. Közben Ygnacio megfeddi Domingát, miért nem szólt neki eddig a kutyaharapásról. Dominga szerint Sierva viselkedésének az oka nem a veszettség, hanem, hogy hiányzik neki az anyja. Egyedül maradv, Ygnacio visszaemlékezik elhunyt feleségére, Dona Olallára, aki klavikordon játszott, és akivel boldog órákat töltöttek együtt. Abrenuncio doktor diagnózist ad: nem lehet tudni, Sierva veszett-e, de ha igen, akkor sincs mit tenni, várni kell, és addig is örömet szerezni a kislánynak, megpróbálni boldoggá tenni t.

Josefa levelet ír a kolostorban, Ygnacio egyidej leg olvassa: az Érsek úgy döntött, hogy Siervának a kolostorba kell kerülnie, hogy megmentse lelkét a démonoktól. Abrenuncio kissé cinikusan konstatálja, hogy felmerül Isten, mint megoldás, akkor minden más megoldás érvényét veszti. Ygnacio beletör dik az Érsek és Josefa akaratába.

Az apácák a reggeli imát, a terciát énekelik, hangjuk messzir l hallatszik. A kolostorban, Josefára várva, Siervát egyedül hagyják az imádkozó apácákkal. Sierva madarakat utánozva joruba gyerekdalt énekel, ugrabugrál, és megzavarja az apácák imáját. Josefa el van b völve a kislány hangjától, le akarja tépni nyakláncait, Sierva teljes erejéb l tiltakozik, rúg-harap, az apácák azt hiszik, megszállott. Miután elvették nyakláncait és levetk ztették, rabruhát adnak rá és bezárják egy cellába.

³ Saját fordítás Edward Kemp angol nyelv Synopsis-ából. Glyndebourne Festival, 2008. In: *Strasbourg programfüzet*, 12-13.

Martina Labordét, egy rütl apácát bíznak meg Sierva ápolásával, akit gyilkosság bűne tartanak a kolostorban. Martina megmondja Siervának, érje meg a démonjait, hogy szabadítsák ki a kolostorból, mert senki más nem fogja. Sierva azt hiszi, hamar hazaengedik.

Sierva és Delaura megismerkednek. Sierva először nem fogadja el Delaura szeretetteljes törődését. Visszautasítása után Delaura rájön, hogy kötődése Siervához már több, mint jóakarat: megszállta a legerősebb démon, a szerelem démona. Szenvedélyesen vívódik magában.

Második felvonás

Abrenuncio, az orvos szerint az egyetlen démon az ember belső magánya. Delaura az Érsekkel beszélget, és bevallja neki Sierva iránti érzéseit, elmeséli álmát, melyben Sierva egyedül szelídül a téli tájban. Delaura kételkedik benne, hogy Sierva megszállott lenne. Az Érsek figyelmezteti őt és nem fogadja el érveit.

Sierva, félálomban ugyanazt az álmot álmodja, mint Delaura. Martina jön, Sierva démonjairól érdeklődik, meg akar szökni. A kislány felsorolja neki a démonokat. Delaura megzavarja őket, elküldi Martinát. Mikor egyedül maradnak, Delaura szerelmet vall Siervának. Együtt elszavalják Garcilaso da Vega szerelmes szonettjét, amit Delaura tanított a kislánynak. Csók. Beront Josefa, szétkergeti őket, kidobja Delaurát és kezdetét veszi az exorcizmus.

Martina levágja Sierva haját, hogy előkészítse az ördög zésre. Sierva érzi, hogy meg fog halni. Az apácák énekelnek, a szertartást az Érsek vezeti. Delaura megjelenik, próbál közbelépni, de az apácák körülveszik és kihajítják. Josefa vigasztalni próbálja Siervát, és hirtelen elhatározásból magára akarja venni a kislány démonjait. Az Érsek folytatja a szertartást. Sierva megúgja az Érseket, teljes hisztéria alakul ki, az apácák rülten össze-vissza kiáltoznak. Siervát visszaviszik a cellájába, az ördög zésnek vége. Sierva haldoklik. A páva hangját hallja, Ósun, joruba istennél jön érte. Sierva kéri Ósunt, vigye fel a lelkét az égbe, és a szerelmes spanyol szonettet énekelje, majd meghal. Dominga elsiratja Siervát.

Függelék 4**Joruba dalszövegek, német, angol és magyar fordításaikkal****Rabszolgák, 1c**

Olomo lu laye Olomo lu laye Omo titum to wa sile aye Orogbo lo niko o gbo saye Ko o gbo pelu dera Omo wa o nii ku	Ein Kind zu gebären bedeutet Freude im Leben zu haben. Das neugeborene Kind ist gerade angekommen. Möge das neugeborene Kind ein langes Leben haben.	<i>Gyermekeket világra hozni, gyermeket világra hozni annyi, mint örömet lelni az életben. A kisgyermek megérkezett. Legyen hosszú élete!</i>
Rabszolgan k, 1c I bashe orun mila ele rii pin ibi keji oludu mare		
Dominga Oshun opara! Yeye opara! Yeye olomi tutu. Agba obinrin ti gbogbo a ye 'n pe sin. Oba alagbara ranyanga dide.	Gracious mother, Lady of cool waters, Lady full of wisdom, that we all venerate together, who faces powerful people and with wisdom calms them.	Kegyes Anya, H vös Vizek Asszonya, Bölcs Asszony, együtt imádunk Téged mind, aki szembeszállsz a hatalmas emberekkel. És bölcsen lecsillapítod ket.

Sierva, madárdal (Bird Song), 1c

Irawo kano temi nikan ma ni Irawo olokiki yen temi nikan man i Binba g'boju a soke lati wo irawo mi a so fun mi temi ikan ma ni	Es gibt einen Stern: der gehört mir allein, der berühmte Stern gehört mir allein. Wenn ich meine Auge erhebe, um meinen Stern anzuschauen, er sagt mir: sei sicher, ich gehöre dir allein!	<i>Van egy csillag, csak az enyém, az a szép csillag csak az enyém. Ha kinyitom a szemem, s csillagomra nézek azt mondja nekem: légy nyugodt: csak a tiéd vagyok!</i>
---	--	---

Függelék 5 Latin szövegek fordításai**A 2. felvonás ál-gregorián-mixtúriában felhasznált szövegek eredetije a Batthyányi-kódexb 1****Nunc sancte nobis spiritus (Ambrosius)**

1. Nunc sancte nobis spiritus Unum Patri cum Filio, Dignare promptus ingeri Nostro refusus pec tori.	1. Immár mostan oh Szentlélek, Egy Atyával és Fiúval, Nagy vígan az mi szívünkben Méltóztassál beszállani.
2. Os, lingua, mens, sensus, vigor Confessionem personent. Flammescat igne charitas, Accéndat ardor proximos.	2. Testvei lélekvel tégedet Hogy mi szüntelen dicsérjünk; Szeretet legyen mi bennünk És mi felebarátinkban.
3. Praesta, Pater piissime, Patrique compar Unice, Cum Spiritu Paraclito Et nunc et in perpetuum (vagy: Regnans per omne saeculum. Amen.)	3. Adjad ezt, kegyelmes Atya, És mi atyánknak egy fia, Az vigasztaló Szentlélekvel Most és örökön örökké. Amen. ⁴

⁴ Batthyányi-kódex. 116 117. 1.

10.18132/LFZE.2013.17

Táblázat 5. JELENETEK TARTALMA - ÖSSZEGZÉS					
1.felv. JELENET	SZEREPLŐK	TÖRTÉNÉS	ZENEI TÖRTÉNÉS	Part.	Zgkv.
Ouverture (Evocation)	Kórus (8 „álomhang”)	„Love and...” A cím első fele (visszhangkórus). A cím 2. fele a 2. felv.elején hangzik fel.	Celesta: Sierva-sor bemutatása, zkr: a sorból „végtelen dallam”-ot csinál, pszicho-effektek (vonós)	3.	1.
1/A <i>Piactér</i>	Sierva a piactéren, kórus	Sierva első álma a hóról. Napfogyatkozás: Siervát megharapja a kutya (néma jel.) Kórus /távrolról, vagy a balkonról/ ismétli végszavait.	Álom: álló idő, örök jelen. Gyors vágások az álom-idő és a realitás ideje között. Piactér: spanyolos zene. Kórus: parallel 8-sz. mozgások, szekundsúrlódások.	5.	3.
1/B <i>Kolostor</i>	Érsek, Delaura/ Sierva, rabszolgák	Napfogyatkozás: a Kolostorban, Delaura az Érsekkel. / Siervát megharapja a kutya (néma jel.). Rabszolgák imádkoznak Ygn. Házában Sierva körül.	Kutyaharapás: hárfá, rezes (gyors szignál-szerű). Érsek: zenei jellemzői: mély rézfúvók, tuba, bőgő, trombita wawa. Keresztjelenet, többszólamú anyag.	14.	8.
1/C <i>Ygnacio háza</i>	Sierva, Dominga, rabszolgák (kórus)	Születésnap ünnep a feketék közt: Dominga (transzban?) elmondja Sierva születését, varázslások, Sierva táncol, rabszolgák éneke.	A legafrikaiabb jelenet: cow-bell sor quasi-afrikai módusban(a fekete haza zenei jele), altfuvola Többszólamú, polimorf anyag, szólókkal (Dominga), majd dialógus (kutyaharapásról).Afrikai ima: monoton, ritmikus Sprechgesang.	21.	11.
1/D	Sierva, Dominga Don Ygnacio	Családi konfliktus, kultúrák összetűzése: Ygnacio ellenségesen viselkedik. Sierva hiszterikus.	„Recitativo” Sierva magas c-je (hiszterikus, ideges énekbeszéd)	29.	18.
2/A <i>Kolostor</i>	Érsek, (Delaura)	Érsek önsajnálkozó, pszichologizáló monológja. Vészjósló jelek (órák kongása), „mily távol is vagyunk”.	Nagyszerű zenekari faktúra tutti, órák hangos ütése: hangfestés. Cluster-skála fölfelé, glissandó-harang effekttel zárul. Áriaszerű, kellemes énekszólám.	37.	23.
2/B	Érsek, Josefa, Delaura	Vita Sierváról, a démoni jelekről. Delaura még az ördögűzés pártján áll. Döntés: a kolostorba viszik, ördögűzés vár rá.	A <i>demons</i> és az <i>exorcise</i> szavak után hangos réz-állások, hangfestés. Josefa, védő szerepben.	43.	25.
2/C	Ygnacio, Delaura Sier, Dom.	Ygnacio: „I am so scared.” Dominga: Csak anyára van neki szüksége.	Dominga: cow-bell motívum kíséri. Dialógus, néha recit. accompagnato-szerű.	49.	28.
3/A	Ygnacio	Ygnacio áriája Olalláról, a meghalt feleségről. Nosztalgia, önsajnálát, lírai. „Olalla, my angel, I am rotting away.”	Szép, intarziás collage-vonósanyag: átalakított és időnként torzított Scarlatti-idézetek, bartóki csúcspont (szekundsúrlódásos vonósállások legato), eklektikus stílus, mégis összeáll. Osztott, mozgékony vonósok.	54.	31.
3/B <i>Ygnacio háza</i>	Abrenuncio, Ygnacio	Abr.: tiszta fejű, humánus hang, orvosi véleménye: nem beteg a lány. Ygnacio már szinte lemondott Sierváról.	Abrenuncio ária-jelenete, legfontosabb megszólalása. Pszeudo zsidó-örmény, melizmatikus ének, magas lírai tenorral. Osztott vonósok.	64.	38.

10.18132/LFZE.2013.17

3/C <i>Kolostor/ Ygnacio h.</i>	Josefa/ Ygnacio Abren- uncio, Sierva/Dom.	Osztott jelenet: Josefa írja, Ygnacio olvassa a levelet. Abr. Kommentálja. Sierva álma.	Levéljelenet: kánonikus énekbeszéd, de nem ua. a 2 szólam. Sierva 2. álma (ária): „In my dream I fly across the sky”. Lírai, finom, a Sierva-sor elemeit használó anyag, szoprán-lágéban, fríg hangsor.	76.	42.
3/C (rövid átvezetés)	Apácák	Átvezetés: bevezetés a kolostorba, apácák délutáni imája, éneke.	Off-stage quasi-gregorián kórus, latin szöveg, elcsúsztatott, elhangolt szólamokkal	86.	45.
4/A <i>Kolostor</i>	Apácák, Sierva, később Josefa	Bevezetés a kolostorba. Sierva megzavarja az apácakórust (<i>Birdsong, My hair shall grow...</i>). S. bemutatása botrányba fullad, Josefa le akarja tépni pogány nyakláncát, A falak meghasadnak stb., Siervát bezárják.	a) 4 sz. aszinkron apácakórus, beleékelve Sierva koloratúrái. b) <i>Madárdal</i> (extrém koloratúrák, a zkr. Követi) c) összetűzés Josefával, nővérek hisztériája d) 2 szólamú latin ének, kortárs nyelvezettel; ff, vad lezárás (tutti, glisszandók, c-org.pont); zárlat (e) Sierva-sor	87. 90. 97. 101. 106.	49. 52. 53. 55. 56.
4/B <i>Sierva cell.</i>	Martina, Sierva	Martina, az örült nővér és Sierva ismerkedése. „I'm going home in a few days” - Martina kineveti	recit. accompagnato (a) trillák, glisszandók a zenekarban, oktávugrás-ostinato (33.ü.), akcentusok; (b) zkr.-i rávezetés az áriára (49.ü.)	107. 111.	57. 59.
4/C <i>Sierva cellája</i>	Martina, Sierva	Martina áriája; szökést tervez, és erre biztatja Siervát is, miközben kést szegez a nyakának (Chemnitz)	3 részre tagolt ária-jelenet, örült-hisztérikus kacajjal (a) barokkos arioso (<i>Escape, escape!</i>) a közepén (b); recit. accomp.-arioso váltakozásai, szuggesztív, szólisztikus altszólam (c) Vége: szimultán: Sierva yoruba imája (d) és Delaura imája latinul (<i>átvezetés</i>)	114. 117. 120. 122.	61. 62. 63. 64.
5 <i>Sierva cellája</i>	Delaura, Sierva	Első szerelmi jelenet: megismerkedésük. Sierva nevet Delaurán, nap-szimbólum. „make me invisible” (Sierva), „Don't expel them!” vége: „démoni átváltozás”	4 rész, egy folyamatban (hosszú, központi jelenet) a) párbeszéd, tutti: „you are standing behind the sun” b) Sierva vallomása (<i>szabad rec.-ból arioso</i>) c) Delaura válasza, dialógus, 4 sz.háttérkórossal d) démoni átváltozás: hangszínek, tutti :4/A zkr-i faktúrája	124. 134. 137. 142.	65. 69. 70. 72.
6	Delaura egyedül	„az igazi Delaura”: a saját érzéseivel vívódó pap belső monológja, önvallomása, gyötrődése	szenvedélyes recitativo (A) és nagyária (B) (a, b: „possessed” – più mosso, a felvonást záró kettős spanyol versintarziával (c) a végén önidézetként.	148. 150. 155.	74. 74-76.

10.18132/LFZE.2013.17

2.felvonás	SZEREPLŐK	TÖRTÉNÉS	ZENEI TÖRTÉNÉS	Part.	Zgkv.
7/A Prológus	Abrenuncio	a szerzői hang: „In God's creation there is a single demon....”	beszédszerű ének, elektroakusztikus háttérhangzások, templomi harangkongás	158.	77.
7/A Kolostor	Érsek, Delaúra, később 8 női álombeli hang	Kórus: ...és más démonok. Delaúra elmesél álmát az Érseknek démonok: csak a feketék szokásai?	álomszerű, többszólamú zene pár akkorddal (a) párbeszéd (b) végén: <i>prepare her for the exorcism</i>	158.	77.
Interlude	hangszeres közjáték, tutti	Rémisztő, rosszat sejtető, erőteljes zene (kb.3 perc)	gyorsuló tempó, tubaszóló, sok rézfúvós mély regiszterben, ritmikus lüktetés, „Schicksalmusik”, harsonák, kürtök (ld. <i>A csodálatos Mandarin</i> hasonló állásai) átvezetés a köv.jel.re: oboa-szignál	173. a-h	nincs
7/B Sierva cellája	Sierva, később Martina	Sierva félálomban – álma nagyon hasonlít Delaúrára (hó, tél, szőlő-motívum, anyja hívása, halál). Martina S. démonjairól érdeklődik.	álomszerű, szinte metrum nélküli, szólisztikus zene: ária 1 (a) Démonok felsorolása, ébren: marcato, szeszélyes ritmika, afrikai attribútumok: cow-bell, fl, csengő hangzás (b); a leghosszabb Sierva-ária!	174. 178.	84. 90.
7/C	Sierva, Delaúra	Nagy szerelmi jelenet (duett) Sierva szemrehányása, vallomás, spanyolul (Garcilaso de Vega-) vers recitálása együtt	Mintegy 6 perces: párbeszéd (recit.accompagnato), arioso (a) Delaúra szerelmi vallomása (b) sűrűsödő zkr. anyaggal, ária-szerű szerelmi kettős lassú 3/8-ban, „belcanto” ©, l. Don Giovanni...	180. 193. 195.	92. 95. 96.
7/D	Sierva, Delaúra Josefa, Martina	<i>in flagranti</i> : Josefa megzavarja őket. Josefa elrendeli Sierva hajának levágását, Sierva: „this must be my wedding day”	2 dialógus, recit.accompk. Sierva sikolyából: éles ostinato „kiáltások” a zkr.ban	198.	98
8/A Kápolna	Apácák	Előkészület, az apácák bejönnek, bevezető „gregoriánus”	homofón, fokozatosan közeledő ének (4 sz.) latin sz. antifóna-jellegű előének (Josefa)	201.	101.
8/B Kápolna	Érsek, Sierva, Apácák, Del, Josefa	Ördögűzési ceremónia Az érsek elkezd az ördögűzést, Siervát megkötözik, üvölt (No!No!), tiltakozik, de hiába. Delaúra be-berohan, kitaszítják (<i>Vade retro!</i>)	Érsek: latin ráolvasás-szöveg, agresszív akcentusokkal, zenekari tutti, ff hangzás (<i>Dies irae</i> -szerű), homofón faktúra; Sierva beékelődő kiáltásaival. Delaúra spanyol verset idéz Siervának.	204.	105

10.18132/LFZE.2013.17

	SZEREPLŐK	TÖRTÉNÉSEK	ZENEI TÖRTÉNÉS	Part.	Zgkv.
8/D <i>Kápolna</i>	Érsek, Sierva, Apácák, Josefa	Az ördögűzés újraindul, a végsőig, vége: apácák hiszterikus glisszandó-kiáltásai	A 8/b-hez hasonló tutti, szűk5/tiszta 5-építmények, kromatikus basszusmenetek. Tritónusz, zkri és vokális clusterek szerepe, glissandók több szólamban: kollektív hisztéria és erő megjelenítése.	225.	114.
9/A <i>S. cellája</i>	Sierva	Sierva egyedül, haldoklik. Ósunt hívja (páva hangja)	Végtelenül szomorú zene, egyívű szopránária, zkr: echózott „páva-kiáltás”-motívum (fagott-piccolo, brácsa ü.hang). Tiszta kvintek,: ártatlanság szimbóluma, cow-bells (afrikai haza); központi <i>fisz</i> hang, mint a szerelmi jeleneteknél is!	230.	117.
9/B <i>S. cellája</i>	Sierva, majd Dominga	Sierva utolsónak a spanyol verset recitálja, meghal. Dominga elsiratja a gyermeket.	Szenvedélyes, lassú koloratúr ária (<i>Vuelve y revuelve</i>), extrém magasságok (a), oboaszólóval halk, csendes vég (cselló-clusterek, cow-bell, celesta: Sierva-sor, harangok) (b)	237. 242.	119. 121.

<p>Hamvai Kornél</p> <p>Szövegkönyv <i>LOVE AND OTHER DEMONS</i></p> <p>nyersfordítás</p>		
<p>1/A</p> <p>Sierva, Kórus</p>	<p><i>Silent shiver, icy river sultana grapes soft as snow</i></p>	<p><i>Halk remegés, jeges folyó Szultánsz l lágy, mint a hó.</i></p>
<p>1/B <i>Érseki palota/ Piactér</i></p> <p>Érsek</p> <p>Delaura</p> <p><i>Érseki palota / Ygnacio háza</i></p> <p>Érsek</p> <p>Rabszolgák</p>	<p>God has blessed us. In seventy three years I haven't seen a total eclipse of the sun. Take this glass, so when you look you do not lose your sight.</p> <p>I'm thinking, father, how sages of old calculated this thousand of years ago. And still the people out there will see it as a omen of troubles, and plagues and wars.</p> <p>Plagues and wars, wars, wars, they are written in their sins and not the sun.</p> <p><i>Olomo lo laie. Omo titun to wa sile aiye. Orogbolo niko o gbo saiye.</i></p>	<p>Isten áldása rajtunk. Hetvenhárom év alatt még sose láttam teljes napfogyatkozást. Vedd föl e szemüveget, hogy amikor belenézel, el ne veszítsd a szemed világát!</p> <p>Arra gondolok, atyám, hogy a régibölcsek már kiszámították ezt már sok ezer éve, s mégis, a nép, ott kint, baljós jelnek fogja tekinti, háború és járvány jelének.</p> <p>Járványok, háborúk: a b neikben vannak megírva, nem pedig a Napban!</p> <p><i>(joruba imádságszöveg: Gyermekeket világra hozni: örömet lelteni az életben...)</i></p>
<p>1/C</p>		
<p>Sierva</p>	<p><i>„Bird song”</i></p> <p><i>Irawo kano, temi nikan mani o-ioio-kano, irawo olo kiki yen Lativo irawo mi a so fun mi temi ikan mani a so fun mi ki n'fo-kan bale (etc.)</i></p>	<p><i>„Madárdal”</i> (Sierva madarakat, kutyát utánoz, ugat, visít, táncol)</p> <p><i>Van egy csillag, csak az enyém, az a csillag csak az enyém. Ha kinyitom a szemem s csillagomra nézek azt mondja nekem: légy nyugodt, csak a tiéd vagyok!</i></p>
<p>Dominga</p>	<p>When you were born, I was your „babalawo”. Twelve years ago I was your „babalawo”. I chanted your „odu”</p>	<p>Mikor megszülettem, én voltam a te <i>babalawó</i>d. Tizenkét évvel ezel tt én voltam a varázslód. Hátaltel szívvel énekeltem</p>

	<p>in divination: O your „Orisha” is „Oshun” herself, whose hair is like the sootherly wind.</p> <p>„Oshun” commanded me to reveal: your hair shall grow until your wedding day. Sierva, my child, remember „Oshun”, she is always there in the peacock’s cry.</p> <p><i>(Slaves women and man are chanting:) Olomolo laye etc. I bashe Orunmila eleri pin ibi keji Oludumare</i></p>	<p>ódú-éneket neked, ó, mert a te Orisád maga Ósun, kinek haja, akár a déli szél.</p> <p>Ósun utasított, hogy fedjem fel: hajad esküvő napjáig nem majd! Sierva, gyermekem, el ne felejtse: Ósun mindig ott van a páva síkölyében.</p> <p><i>(a Rabszolgák énekelnek, imádkoznak:) Kiáltok és hálát adok Orunmilának, aki a sors minden választásának ura, a második Isten után.</i></p> <p><i>Sierva elájul.</i></p>
1/D recit.		
Dominga	<i>Bawoni?</i> (How are you?)	Hogy érzed magad?
Sierva	<i>Orun gbe mi, orun gbe mi.</i> (I’m thirsty.)	Szomjas vagyok.
Dominga	<i>Mu omi.</i> (Have a drink.)	Igyál.
Sierva	Mama Dominga, my ankle hurts.	Dominga mama, fáj a bokám.
Dominga	Where?	Hol?
Sierva	Here.	Itt.
Dominga	You fell?	Elestél?
Sierva	A dog bit me, a grey dog.	Megharapott egy kutya, egy szürke kutya.
Dominga	Did you tease it?	Felingerelted?
Sierva	A grey dog snapped at me at the market, a dog with a full moon...	Egy szürke kutya rám támadt a piacon, olyan teliholdas kutya.
Dominga	What full moon?	Miféle teliholdas?
Sierva	A full moon on his forehead.	Telihold volt a homlokán!
Dominga	When did it bite you?	Mikor harapott meg?
Sierva	He didn’t want to bite me. He was just scared.	Nem akart megharapni, csak nagyon meg volt ijedve.
Dominga	Quick! Bring lemon and sulphur! I’ll clean the wound.	Hozzatok gyorsan ként és citromot! Kitisztítom a sebet.

1/D Ygnacio	What is it you are celebrating?	Mit ünnepeltek?
Dominga	It's your daughter's birthday, Don Ygnacio.	A lányod születésnapját, Ygnancio uram.
Ygnacio	Really... How old is she again? How old are you, my sweetheart?	Tényleg. Hány éves lett már megint? Hány éves vagy, édesem?
Dominga	She just turned twelve, Master.	Most töltötte be a tizenkettőt, Mester.
Ygnacio	Only twelve? How slowly one grows up. Come here, Sierva. Come over, Sierva.	Még csak tizenkettőt? Milyen lassan nő föl az ember. Gyere ide, Sierva! Gyere csak ide, Sierva!
Dominga	...(Go.)	...(Menj!)
Ygnacio	Her tender skin is black with soot.	Bársonyos bőre koromtól fekete!
Dominga	She did it on her own.	Ő maga csinálta.
Ygnacio	Her face is dyed with yellow root.	Arca sárgagyökér levéllel festve!
Dominga	A sacred sign that means she's not alone.	Szent jelzés, mely azt jelenti: nincs egyedül.
Ygnacio	And a pagan necklace!	Ez a pogány nyaklánc!
Dominga	Don't tear away the necklace! (<i>Sierva screams.</i>) Please, Master, it is her „Orisha” holy beans.	Ne tépje le a nyakláncát! (<i>Sierva sikít.</i>) Kérem, Mester, az az ő szent Orisa-bab nyaklánc!
Ygnacio	She wears the holy cross.	Szent keresztet viseljen!
Dominga	Let her, please, every god she needs. She will get over the loss. (<i>Sierva pushes him away violently and screams.</i>)	Hadd legyen meg minden istene, akire csak szüksége van! Túl fogja élni. (<i>újra megpróbálja letépni, Sierva eltaszítja magától és sikít</i>)
Ygnacio	Now bathe her in cold water. The girl has only one family and that family is white.	Mosdassátok meg hideg vízben! Ennek a lánynak csak egy családja van: és az fehér.
2/A <i>Érseki pal.</i> Érsek, (Delauro)	Oh dear, oh dear, I am old. Each hour rattles me. The toll of bells resounds inside me like an earthquake. How far away we are! Home in heaven	Istenem, Istenem, de öreg vagyok! Minden óráütésre összerázkódom. A harang a fejemben kong, mintha földrengés volna.

	and home in earth, between two homes we anchor. How far away we a...(cough)	Ó, milyen távol is vagyunk! Mennyei és földi haza, két otthon közt horgonyzunk. Ó, milyen messze is vahhh...hh... (köhécsel)
2/B Delauro	<i>Laudetur -</i>	<i>Laudetur -</i>
Érsek	<i>in aeternum -</i>	<i>in aeternum -</i>
Delauro	<i>Amen.</i>	<i>Amen.</i>
Josefa (apátné)	Your Grace summoned me with great urgency, I believe.	Kegyelmes uram hivatott, úgy tudom, sürgősen ügyben.
Érsek	Oh yes, indeed. Abbess, I do apologize for having kept you waiting.	Igen, valóban. Tisztelend Anyám, elnézését kérem, hogy megvárakoztattam.
Delauro	Mother, His Grace reminds us of the misery that might befall the most innocent creature like Sierva tha Marquis' daughter.	Anyám, kegyelmessége emlékeztetni akar minket, milyen nyomorúság érheti még a legártatlanabb lelket is, mint mint Sierva a Márki leánya.
Érsek	And heir.	És örököse.
Josefa	Father, I have heard about the child. She got rabies from a dogbite, we can only resort to prayer.	Atyám, hallottam a gyermekről. Kutyaharapással kapta el a nyavalyát.
Érsek	Prayer will not suffice.	Itt már csak az ima segíthet...
Josefa	She is in terrible pain. As if she were mad, she rolls on the floor, she screams, she raves in the tongue of slaves.	A lány szörnyű kínban van, mintha megháborodott volna. A földön fetreng, üvölt, visít, s a rabszolgák nyelvén kiabál.
Delauro	Demonic sign!	Démoni jel!
Érsek	Demonic signs that all suggest that she has rabies of the soul. She will stay until she is exorcised in the Convent of St Claire, placed in your motherly care.	Démoni jelek, melyek mind azt mutatják, hogy a veszettség már elérte a lelkét! S míg ki nem vesszük belőle, a Szent Klára Kolostorban marad, Tisztelend Anyám óvó kezeiben.
Josefa		

	Demonic signs that all suggest nothing more than a disease. I will appease her suffering in the Convent of St Claire.	Démoni jelek, melyek nem jelentenek mást, mint betegséget. Én enyhítem majd szenvédéseit a Szent Klára Kolostorban.
--	--	--

2/C Hármas osztott jel. <i>Ygnacio/Dominga</i> <i>Abrenuncio/Sierva</i> <i>Érsek/Delaura</i>		
Ygnacio	I am so scared. I am so scared. Why didn't you tell me about the bite?	Úgy félek, annyira félek. Miért nem szóltál nekem a kutyaharapásról?
Dominga	We treated the wound at once and I forget.	A sebet akkor rögtön elláttuk, és azután elfelejtkeztem róla.
Érsek	Father Cayetano Delaura, it is my pastoral decision that you exorcise her.	Cayetano Delaura atya, főpásztori döntésem, hogy te szedd ki belőle az ördögöt.
Delaura	Father! How can I...? I am not qualified. I am not qualified.	Atyám! Én? Hogyan tudnám...? Nem vagyok rá alkalmas! Nincs rá képesítem.
Abrenuncio	Doctors see with their hands.	Mi, orvosok a kezünkkel látunk.
Sierva	Don't look at me then.	Akkor miért bámul rám?
Érsek	You will draw upon your profound learning. And above all, you have inspiration, my son. Inspiration.	Majd idővel megtanulod. Sőt, neked inspirációd is van, fiam, inspirációd!
Dominga/ Abrenuncio/ Delaura	I don't think she has rabies, it is nothing more than a disease.	Nem hiszem, hogy a kislány veszett lenne. Semmi más baja nincs, mint a betegség.
Érsek	Visit the girl, examine her. I know that her body may be lost forever, but we can save her soul.	Látogasd meg őt és vizsgáld meg! Tudom: a teste talán már örökre elveszett, de a lelkét még meg tudjuk menteni.
Abrenuncio	Did you fall?	Elestél?
Sierva	..hi-u- from the swing.	A hii-n-tárol estem le.
Abrenuncio	You have a slight fever, but the scar seems to be healing.	Van egy kis lázad, de a seb gyógyulni látszik.
Dominga	She needs a mother. She needs a mother. It is five years since Senora Olalla died.	Anyára van szüksége. Öt éve már, hogy Olalla úrnő halott.
Ygnacio	I am so scared.	Úgy félek!

3/A Ygnacio (emlékezés)		
Ygnacio	<p>Olalla, my angel, look, I am rotting away. It doesn't hurt. I am rotting away, away. It doesn't hurt.</p>	<p>Olalla, angyalom, nézd, itt poshadok el! Nem fáj, itt poshadok el, itt, és nem fáj.</p>
	<p>It's like the bats at night that climb over my shoulder and suck my muddy blood. It is not the pain. It is not the pain.</p>	<p>A denevérek is éjszakánként a vállamon lógnak, s szívják a vérem: nem is fáj, nem is fáj.</p>
	<p>Remember we'd sit by the window and watching fall over the briars.</p>	<p>Emlékszel, mikor ültünk az ablaknál és néztük, amint leszáll az éj túl a hangasövényen?</p>
	<p>Olalla, my angel, my angel, my angel, if only I could dream of you tonight.</p>	<p>Olalla, drágám, angyalom, bárcsak álmodhatnék rólad ma éjjel!</p>
	<p>Now look at the cracks on the wall. I sleep in a palace, in a palace in ruins, in ruins, in ruins, and dreams will not come to the mourner and death will not come to the mourner.</p>	<p>Nézd a falakat, a repedéseket! Egy romos palotában alszom, romok közt, romok közt. S nem j álom a virrasztó szemére, s nem j el a halál sem a virrasztóhoz</p>

3/B Ygnacio szobája		
Abrenuncio	Marquis,	Márki úr!
Ygnacio	Abrenuncio, my friend,	Abrenuncio barátom!
Abrenuncio	She has a slight fever, but the scar seems to be healing.	Van egy kis láza, de úgy tűnik, a seb jól gyógyul.
Ygnacio Abrenuncio	The dog was rabid! I know. I saw his carcass hanging from a tree. A grey dog with a white blaze on his forehead.	A kutya veszett volt! Tudom. Láttam a tetemét lógni egy fáról, egy szürke kutya volt, fehér folttal a homlokán.
Ygnacio	Doctor, can you, can you save her?	Doktor, meg tudja menteni őt?
Abrenuncio	From what? From charlatans? Only time will tell if she has rabies.	Mit? A sarlatánoktól? Csak idővel fog kiderülni, hogy tényleg veszett-e.
Ygnacio	There is hope then.	Akkor hát van remény!
Abrenuncio	The only recourse is to wait. And in the meantime give her everything that makes her happy. No lotion, pill or balm, no elixir or charm, no medicine will defeat what happiness can't cure.	Minden amit tehetünk az az, hogy várunk. És addig is: adjon meg neki mindent, ami örömet okoz neki! Sem balzsam, sem cseppek, se varázsszer, se csodapírula nem tudja legyőzni azt, mit a boldogság meg nem gyógyít.

<p>3/C <i>Kolostor/ Ygnacio háza levéljelenet</i></p>		
<p>Josefa / Ygnacio</p>	<p>Marquis, it is the wish of His Grace the Bishop that Sierva María until we tame her fears stay in the Convent of St Claire, so that she's filled with Holy Spirit.</p>	<p>Márki uram, méltósága, az Érsek úr azt kívánja, hogy Sierva Maria a Szent Klára Kolostoban maradjon, hogy enyhítsük félelmeit, s hogy megteljen Szentlélekkel.</p>
<p>Abrenuncio</p>	<p>Well, indeed... I forgot to add that there is always the option of putting your trust in God. We are lucky so lucky, that He never fails to remind us.</p>	<p>Hát, akkor - El is felejtettem: mindig megvan az a lehet ség, hogy Istenben bízunk. S milyen szerencsések vagyunk, hogy sose felejt el erre emlékeztetni minket.</p>
<p>Josefa</p>	<p>If it's the wound, we shall heal it. If it it's her soul, we shall cleanse it. If it is demons, we shall drive them out.</p>	<p>Ha a seb az oka, meggyógyítjuk. Ha a lélek, megtisztítjuk. Ha pedig a démonok, kikergetjük ket!</p>
<p>Ygnacio</p>	<p>Demons?... Sierva! Sierva! She wears a pagan necklace!</p>	<p>Démonok? Sierva! Sierva! (<i>Domingához:</i>) Pogány nyakláncot visel!</p>
<p>Dominga</p>	<p>Don't tear away the necklace... (<i>Sierva screams</i>)</p>	<p>Ne tépje le a nyakláncát! (<i>Sierva sikít</i>)</p>
<p>Abrenuncio</p>	<p><i>I know this desperate, hopeless cry, the cry of somebody having a nightmare, the scream of somebody buried alive.</i></p>	<p>Jól ismerem ezt a reményvesztett sikolyt: az sikolt így, aki álmában aki rémeket lát, vagy az, akit élve égetnek meg!</p>
<p>Sierva (ária)</p>	<p>Mama Dominga, In my dream I fly across the sky. In my dream I'm bitten by the moon.</p> <p>The clouds are grey, and the tearful moon only wants to play. In my dream I lose my way</p>	<p>Dominga mama, álmomban repülök az égen. Álmomban megharap a Hold.</p> <p>A szürke felh és a könnyes Hold csak játszani akar. Álmomban, félúton a mennybe,</p>

	high up to the sky.	<i>eltévedek.</i>
Dominga	<i>Oshun opara! Yeye opara! Yeye olomi tutu. Agba obinrin ti gbogbo a ye 'n pe sin. Oba alagbara ranyanga dide.</i> <i>(Gracious mother, lady of cool waters, that we all venerate together, who faces powerful people and with wisdom calms them.)</i>	<i>(Mennyei Anya, hűs vizek úrnéje, kit minden földi imád, ki erősséggel szállsz szembe sikerrel, szépséged győz a harci népen!)</i>
Ygnacio	Sierva, you are going to spend a few days in the Convent and wear the holy cross.	Sierva, néhány napot a Szent Klára-kolostorban fogsz tölteni, és viselni fogod a szent keresztet.
Abrenuncio	I see – when God is an option, He is the only one.	Értem: ha Isten az egyik opció, akkor csak az egyedüli.
Apácák (énekelnek)	<i>...nobis Spiritus, Unum Patricum Filium, Dignare promptus ingeri, Nostro refusus pectori.</i>	<i>...nobis Spiritus, Unum Patricum Filium, Dignare promptus ingeri, Nostro refusus pectori. (...mostan oh Szentlélek, Egy Atyával és Fiúval, Nagy vígan az mi szívünkben Méltóztassál beszállani.)</i>

4/A <i>Kolostor.</i>		
Apácák	<i>Nunc sancte nobis...</i>	<i>Nunc sancte nobis...</i>
Egy apáca	Sit down. Wait here.	Ülj le. Várj itt!
Apácák	<i>Unum Patricum Filio, Dignare promptus ingeri, Nostro refusus pectori. Nunc sancte nobis Spiritus, unum Patricum...</i>	<i>Unum Patricum Filio, Dignare promptus ingeri, Nostro refusus pectori. Nunc sancte nobis Spiritus, unum Patricum...</i>
Sierva	<i>...temi, nikan ma nikan mani...</i>	<i>...temi, nikan ma nikan mani...</i>
Josefa	(I) never heard such a beautiful voice.	Sose hallottam ilyen szép hangot!
Sierva	<i>Irawo kan o temini kan mani irawo olokiki yen temini kan mani Bimba gb'ọju a misoke latiwo o irawo omi a-so fun mi ki n'fokan bale</i>	<i>Irawo kan o temini kan mani irawo olokiki yen temini kan mani Bimba gb'ọju a misoke latiwo o irawo omi a-so fun mi ki n'fokan bale</i>

	<i>temi ni kan... your hair shall grow until your wedding day, until your hait shall grow.</i>	<i>temi ni kan...a hajad n ni fog menyegz d napjáig, a hajad n ni fog...</i>
Josefa	Sierva, Sierva, this is a necklace of idolaters. You don't wear it among the brides of Christ. Give it to me.	Sierva, Sierva, ez a lánc a bálványimádók nyaklánca! Nem hordhatod Jézus Krisztus mátkái közt. Add nekem ide!
	<i>(Sierva screams)</i>	<i>(Sierva sikít)</i>
Apácák	She turned into a dog. She has the eyes of the devil.	Kutyává változott! Ördögi szemei vannak!
Josefa	Hail mary most pure.	Üdvözlégy, Mária!
Apácák	Conceived without sin.	
Josefa	Lock her in her cell.	Malasztal teljes. (Szepl telen sz z).
Apácák	<i>Nunc sancta nobis Spiritus, Unum Patricum Filio, Dignare promptus ingeri, Nostro refusus pectori.</i>	Zárjátok be a cellájába!
		<i>Nunc sancta nobis Spiritus, Unum Patricum Filio, Dignare promptus ingeri, Nostro refusus pectori.</i>
Josefa	Watch out! She bites!	Vigyázz, harap!
Apácák	She bites!	Harap!

4/B *Cella a kolostorban*

Martina	Marquise, I'm Martina Laborde. Will you show me your scar?	Kisasszony, Martina Laborde vagyok. Megmutatod a sebedet?
Sierva	My father cut it with a knife.	Az apám vágta meg egy késsel.
Martina	I thought it was a dog.	Azt hittem, egy kutya volt.
Sierva	No it wasn't.	Nem, nem az volt.
Martina	All right. All right. All right. But... be careful, because I believe whatever you say.	Jól van, jól van. Jól van. De vigyázz, mert minden szavadat elhiszem!
Sierva	Really? How about I have demons inside? The Mother told me.	Igazán? Akkor mit szólsz ahhoz, hogy démonok vannak bennem? A F n vér mondta.

Martina	She told me, too. And tell me, what do they do?	Nekem is mondta. És mondd csak, mit csinálnak?
Sierva	I think.... The make everybody hate me.	Azt hiszem... mindenkivel megutáltatnak engem.
Martina	Beg them to fly you out of here. Because no one else will.	Kérd meg őket, hogy röpítsenek ki innét! Mert senki más nem szabadít ki.
Sierva	I'm going home in a few days.	Pár nap múlva hazamegyek.

4/C		
Martina	<p>Hahhahaha! „in a few days”!</p> <p>Marquesita, I'm sorry for you. When you are old and still musing in this cell, and elderly demons are drowing inside you, you will remember Martin's words. Escape, escape, escape, escape, because no one will come for you. Escape, escape, escape, escape, as I must do...</p> <p>We all have a murderous moment in life.</p> <p>When it overwhelmed me I was already interred as Jesus' obedient bride, but I shattered their hopes for my soul by stabbing a sister with a carving knife.</p> <p>We all have a murderous moment in life.</p>	<p>Hahhahahah, néhány nap múlva?</p> <p>Drága kisasszony, úgy sajnállak, mikor majd öreg leszel, és még mindig itt fogsz rohadni, ebben a cellában, a démonjaiddal együtt, emlékezni fogsz Martina szavára!</p> <p>Menekülj, menekülj, menekülj! mert senki se jön érted!</p> <p>Menekülj, menekülj, menekülj, úgy, ahogy is nekem is tennem kell!</p> <p>Mindannyiunknak van egy gyilkos pillanat az életében.</p> <p>Mikor ez elérkezett, már be voltam ide falazva, Jézus engedelmes mátkája. De én tönkretettem a reményeiket, leszúrtam egy nőt vért éles késsel!</p> <p>Mindannyiunknak van egy gyilkos pillanat az életében.</p>
Apácák	<i>Dignare promptus ingeri. Nostro refusus...</i>	<i>Dignare promptus ingeri. Nostro refusus...</i>
Martina	Jesus divorced me and they barred my door, but I will flee this viper's nest even if I have to kill for it, kill, kill as I did before.	Jézus elvált tőlem, és ők bezártak ide, de el fogok szökni ebből viperafészekből, még akkor is, ha újra ölnöm kell érte! Ölnöm, ölnöm, ahogy régen tettem!
Sierva	<i>Orogbolo ni ko-o gbo saiye</i>	<i>Orogbolo ni ko-o gbo saiye</i>

Delaura	<i>Olomolo laiye, Olomolo laiye...</i> <i>Salvam fac ancillam tuam, Deus meus, sperantem in te. Nihil proficiat inimicus in ea. Mitte ei, Domine, auxilium de Sancto.</i>	<i>Olomolo laiye, Olomolo laiye...</i> <i>Kegyelmes istenünk, mentsd meg gyermekedet, benned van reményünk.</i>
----------------	--	--

5 <i>Sierva cellája</i>		
Sierva	What is that patch over your eye for? You hope to look vicious like a pirate?	Miért van az a kötés a szemeden? Azt hiszed, így gonosznak látszol, mint egy kalóz?
Delaura	(laughs) During the eclipse I gazed into the sun and the medal of fire burnt into my pupil.	(nevet) A napfogyatkozás alatt belenéztem a napba, és a nap t zkarikája beleégett a szemembe.
Sierva	Remove it then. You should be happy to see the sun all the time.	Akkor vedd le. Örölnél inkább, hogy mindig látod a Napot!
Delaura	Just for your shake. (removes the patch) It is marvellous indeed You are standing behind the sun.	Csak a kedvedért... (leveszi a kötést) De hisz ez csodálatos! Te a Nap mögött állsz.
Sierva	You are funny, you know. A funny, old man.	Vicces vagy. Egy vicces, öreg bácsi.
Delaura	I'm thirty six. An unworthy servant of God. I have been sent to help you.	36 éves vagyok. Isten alázatos szolgája. Azért küldtek hozzád, hogy segítsék.
Sierva	You can't help me because the devil bit my ankle and spat demons inside my belly.	Nem segíthetsz nekem, mert a Sátán megharapta a bokámat és démonokat rakott a hasamba!
Delaura	If that is so, (laughs) I will expell them.	Tényleg? (nevet) Akkor majd én ki zöm ket.
Sierva	Don't expel them! At least they want me. Nobody else wants me. I want my demons and I want to be dead. Just let me die, please, let me die. Turn me to stone, or make me invisible, invisible, invisible, OR LEAVE ME ALONE.	Ne zd ki! Nekik legalább kellek. Senki másnak nem kellek. A démonjaimat akarom és meg akarok halni! Hadd haljak meg, kérlek, hadd haljak meg! Változtass k vé, tégy láthatatlanná, tégy láthatatlanná, VAGY HAGYJ MAGAMRA!

Delaura	I care for you. If Satan ensnared your innocent soul, I'll save it though the mercy of Jesus. You can't become invisible, you cannot disappear. God always sees his children.	Gondodat viselem. A Sátán behálózta ártatlan lelkedet, én meg foglak menteni Jézus Krisztus kegyelme által. Nem válhatsz láthatatlanná, nem tűnhetsz el! Isten látja gyermekeit.
Sierva	Please make me invisible, please make me disappear. Please make me be forgotten, like I was never born.	Ó, hadd legyek láthatatlan! Ó, hadd tűnjek el! Bárcsak elfelejtenének, mintha meg sem születtem volna.
Delaura		
Sierva	I put balsam on your wound.	Balzsamot rakok sebedre.
Delaura	Why are you healing me?	Miért akarsz meggyógyítani?
Sierva	Because I love you very much.	Mert nagyon szeretlek.
Delaura	Don't love me! (<i>screams</i>) <i>Get thee hence, infernal beast, whoever you are!</i>	Ne szeress! (<i>sikít</i>) <i>Kifelé, te pokolfajzat, akárki vagy!</i>

6

Delaura (<i>alone</i>)	God save you, Sierva María de Todos los Angeles... God save us, Sierva María! <i>For you was I born, for you have I life, for you will I die, for you am I now dying.</i> I am tormented by a demon, the most savage of all, the one that never lies. My Lord, send to me your angels of vengeance, destroy the demon that I have become! Burn the flesh off my bone, turn my heart into ice... My Lord, do not let my salvation to be sacrificed to this bestial happiness! Burn the flesh of my bone, break my hands, pierce my eyes, split my tongue,	Isten oltalmazzon téged, Sierva María de Todos los Angeles... Isten oltalmazzon minket, Sierva María! <i>Érted születtem, csak teérted élek, érted kell meghalnom, ó, érted halok meg!</i> A legvadabb démon aki kínozz engem: az, amely sohase hazudik. Uram, bosszúangyalaidat küldd le hozzám, pusztítsd el a démont, akivé váltam! Mard le a húst a csontjaimról, add, hogy a szívem jéggé váljék! Uram, add, hogy ne áldozzam fel üdvösségem e vad gyönyörért! Égesd el a testem, törd ki a kezem, szúrd ki a szemem, vágd ki a nyelvem!
------------------------------------	--	---

<p>break my hands, turn my heart into ice! Smash my skull, split my tongue.. etc.</p> <p><i>Vuelve y revuelve amor mi pensamiento, es fuerza en la miseria de tu estado....</i></p> <p><i>Por vos nací, por vos tengo la vida, por vos he de morir, y por vos muero.</i></p> <p>(End of first act)</p>	<p>add, hogy a szívem jéggé váljék! Törd szét a koponyám, vágd ki a nyelvem! Stb.</p> <p><i>Érted születtem, csak érted élek, érted kell meghalnom, ó, érted halok meg!</i></p> <p>(Els felvonás vége)</p>
---	---

2. rész 7/A		
Abrenuncio <i>(disappears)</i>	In God's creation there is a single demon, the demon of innermost solitude.	Az isteni teremtésben csak egyetlen démon van: a benső magány démona.
Delaura	Father, this girl... she is troubling me. Last night I dreamt about her.	Atyám, ez a lány felkavar. Ma éjjel róla álmodtam.
Érsek	Take care.	Vigyázz!
Delaura	In my dream...	Álmomban...
Kórus	..and other demons.	...és más démonok.
Delaura	...I saw her watch the snow in her last, evanescent afternoon. Her window overlooked a wintry field that trembled in a low, unearthly shiver and in the whirling snow a hazy row of poplars slowly leant above the river.	...láttam: a havat nézte e végső, teli n délután, havas mező mély sóhaja rezgett égi fény ablakán, s szálló, kavargó hóesésben széke nyárfák hajoltak sorban lent a párás folyórésbe.
Érsek	Take care. Take care.	Vigyázz, vigyázz!
Delaura	Lost infinitely in the winterscape, she ate her favourite sultana grapes, so sweet to savour, it was soft as breath. And in the last one she would taste her death. In my dream I was the rising moon to her last evanescent afternoon.	Örökre elveszve a téli tájban téppte és eszegette szultánszőlő szemét, mely édes az ínynek, és lágy, mint a lég, s az utolsó szemmel halálát ízlelte. Álmomban felkel Hold voltam utolsó, teli n délutánján.
Érsek	Your devotion seems to be ahead of mine. I never dreamt about anyone in my flock.	Úgy látszik, az ön odaadása még az enyémnél is nagyobb. Sohasem álmodtam még senkire sem a nyájból.
Delaura	I visited her, and I have my doubts. I'm wondering if she's only terrified.	Meglátogattam és kétségeim támadtak. Talán csak meg van rémülve.
Érsek	With Jesus in her heart she would not be terrified.	

Delauro	I only suggest- what's demonic to us may only be the customs of the black...	Jézussal a szívében nem lenne megrémülve.
Érsek	We have an abundance of proof: she flew on transparent wings, walls cracked around her and animals died. Prepare her for the exorcism!	Én csak azt mondom...hogyan ami nekünk ördöginek látszik, lehet, hogy nem más, mint a feketék szokásai. Rengeteg bizonyítékunk van: áttetsz szárnyakon repült, a falak meghasadtak körülötte és állatok dögöltek meg. Készítsd el t az ördög zésre!
7/B		
Sierva	<i>In my dream I watch the one-eyed moon rise above a dying afternoon. My window all I see: a silent shiver, down this unearthly field an icy river.</i> <i>I eat them all one by one, as soft as snow. Wake me up, mother - and back they grow, please mother, shake me, my sultana grapes, the snow, I eat them all. Mother, I know, with you I will forever lie below.</i>	<i>Álmomban az egyszem Holdat felj ni látom e haldokló délutánon. Ablakomból sóhaja száll, halk remegés, lent, havas földeken, fent, jeges vizeken.</i> <i>Tépem, s eszegetem: sz l szem, lágy, mint a hó. Ébressz fel, anyám! majd visszan , rázz meg, ó, anyám! a szultánsz l , s a hó, tépem s eszegetem, anyám, nem feledem, föld ölen, melletted fekszem majd le, ó.</i>
Martina Sierva	Are your demons real? Who are they? An „ABIKU”, who feeds my belly, and an „IWIN”, full of mischief, and „IKU” who can break your neck, and „SHIGIDI” who squats on your breast, and „ARONI” who runs one leg, and „ESHU” himself, King of the demons.	Igaziak az ördögeid? Kik azok? Abiku, aki a beleim eszi, Iwin, aki csupa csín, Iku, aki a nyakadat töri, Shigidi, a melledre ül, Aroni, féllábon szaladó, és Eshu maga, Démonok Királya!
Martina	„ESHU”, I have heard about him, used to trouble my parent's house. Can you talk to him?	Eshu, róla halottam már, a szüleim házáat szállta meg. Tudsz beszélni hozzá?
Sierva	You just look into his face and you know.	Csak nézz bele az arcába és tudni fogod!

Martina	I need his help. In exchange of my soul.	Szükségem van a segítségére. Cserébe a lelkemért.
Delauro	Martina Laborde!	Martina Laborde!
Martina	Father Cayetano!	Cayetano atya-
Delauro	Don't try to sell your soul. Leave us alone.	Ne próbáld eladni a lelkedet! Hagyj minket magunkra!

7/C		
Sierva	Day after day my wizard is here.	Nap mint nap itt az én varázslóm.
Delauro	And when I'm not here, I think of you in every moment.	És ha épp nincs itt, minden percben csak rád gondol.
Sierva	You are the worst of them all. You comfort me and then you run away.	Te vagy a legrosszabb mind közül! Megvigasztalsz, és aztán elmész.
Delauro	I'm not running this time. I'm just staying. On my own, I'm no much for your demons.	Most nem megyek el. Most itt vagyok. Magamtól, már nem a démonjaid miatt!
Sierva	Don't stay. The longer you stay the sadder you make me when you leave. Don't stay. Don't stay. Go now. Go now. Go now.	Ne legyél itt! Minél hosszabb ideig vagy itt, annál szomorúbb leszek, amikor elmész. Ne maradj itt! Ne maradj! Menj most el! Menj el! Menj!
Delauro	I won't go, no, I can't go, no, I can't. Like the sun you are burnt into my eyes. I breathe you and I smell you in the air. You are my life always and everywhere. For you I was born, for you have I life... Sierva, I love you. I won't go, no,	Nem megyek el, nem, nem tudok, nem tudok elmenni! Beleégtél a szemembe, mint a Nap, belélegezlek és szagollak a levegőben! Te vagy az életem, mindig és örökké! Érted születtem, érted élek... Sierva, szeretlek! Nem megyek el, nem,

	I can't go, no. Sierva, I love you. And now?...	nem, nem tudok elmenni, nem! Sierva, szeretlek. És most?...
Sierva Delaura	And now- Nothing. It's enough for me that you know. Shall we recite the poem that I've taught you?	És most? Most: semmi. Elég nekem, hogy tudod. Elmondjuk együtt a verset, amit tanítottam neked?
Sierva Delaura Sierva Delaura Delaura/Sierva	„Vuelve... „...y revuelve, amor... amor mi pensamiento, hiere y enciede el almatemerosa. Esfuerza en la miseria... (They kiss.)	„Vuelve... „...y revuelve, amor... amor mi pensamiento, hiere ...y enciede el alma temerosa. Esfuerza en la miseria de tu esta.. (Kerget körbe-körbe, sürget, z szerelmem, rabság édes kínja gyöttri fáradt lelkem. Bátorság legyen, ó lélek, véled e nyomorúság...) (Csók.)
7/D Josefa Delaura Josefa Delaura Josefa	Father Cayetano Delaura... Abbess! I... I order you to leave now! Abbess... Get out! (Delaura goes out.) It is not you, my child, it was the Devil at work. Once he is driven out, you won't remember this.	Cayetano Delaura atya!... N vér! Én... Megparancsolom, hogy menj ki innét! N vér... Ki innét! (Delaura el.) Ez nem te voltál, gyermekem, ez az Ördög volt! Ha egyszer ki zzük bel led, nem fogsz többé emlékezni erre.

Martina	Martina!	Martina!
Sierva	Little Marquise, my heart is broken that I must do this to you.	Kicsi úrnőm, megszakad a szívem, hogy ezt kell tennem veled!
	Oshun is gone, Oshun is gone. I know. They took my necklace and you'll throw my hair into the fire.	Ósun elhagyott, Ósun elhagyott, tudom. Elvették a nyakláncot, és most bedobják a hajam a tűzbe!
Delaura	Oshun is gone, Oshun is gone. Cayetano... My hair is cut, this must be my wedding day, my wedding day!	Ósun elhagyott. Ósun elhagyott. Cayetano... Levágták a hajam! ma van az esküvő napja! Az esküvőmé!
Josefa	Sierva... Father, let go of her now! I command you...	Sierva... Atya, hagyd most! Megparancsolom...
Delaura	I beg you... Don't be afraid. God will reward us.	kérlek- Ne félj! Isten megbosszulja majd!

8/A A Ceremónia. <i>Kápolna a Kolostorban Érsek, Sierva, Kórus (Apácák), kés bb Delaura, Josefa</i>		
Kórus	<i>Deus, Deus, audi orationem meam. Auribus ominis sustentat meam, retorque malum i adversarios meos, et pro fidelitate tua destrue illos. Gloria Patri.</i>	Istenem, Istenem, hallgasd meg imádságomat!
Josefa	<i>Salvam fac ancillam tuam. Deus meus sperantem in te.</i>	Mentsd meg a te gyermekedet. Istenem, bízom benned!
Érsek	<i>Nihil proficiat inimicus in ea. Et filius iniquitatis non apponat nocere ei.</i> <i>Hostis generes humani mortis adductor vitae, raptor justitiae declinator, malorum radix, seductor hominum, incitator individuae,</i>	
Kórus	<i>Vade retro!</i>	<i>Távozz t lem, Sátán!</i>
Érsek	<i>origo avaritiae, causa discordiae, excitator dolorum.</i> <i>Salvam fac ancillam tuam. Deus meus sperantem in te.</i>	
Érsek	<i>Recede ergo in nomine Patris...</i>	<i>Távozz innen, az Atya...</i>
Sierva	No!	Ne!
Delaaura	Sierva!	Sierva!
Kórus	<i>Vade retro, Satana!</i>	<i>Távozz t lem, Sátán!</i>
Érsek	<i>...et Filii</i>	<i>...és a Fiú...</i>
Sierva	No!	Ne!
Delaaura	Sierva! „Vuelve y revuelve...”	Sierva! „Vuelve y revuelve...”
Érsek Kórus	<i>et Spiritui Sancti! Vade retro, Satana!</i>	<i>...és a Szentlélek nevében! Távozz t lem, Sátán!</i>
Sierva	No!	Ne!
Josefa	My child, it won't be long now..	Gyermekem, már nem tart sokáig...
Sierva	No!No!	Ne! Ne!

Josefa	<p>My child, my child, my child... Christ! Help me to ease her anguish and soothe her pain.</p> <p>My Lord, my Lord, accept my offering, graciously heed my prayer. Release her from Satan's hold and the Convent of St Clare.</p> <p><i>(in trance):</i> I'll take her demons upon myself I'll be Belial's whore and Asmodai's prey. For you I'll suffer, I'll suffer infernal pains, trough Azazel's horns and Xaphan's flames and the fangs of Akabor!</p> <p>Relieve her soul and burden mine with madness and despair. Spare her, my Lord, and try my faith until I die, blessing you name. In the Convent of St Clare etc...</p>	<p>Gyermekem, gyermekem... Krisztusom, segíts, hogy csillapíthassam félelmét és fájdalmát!</p> <p>Uram, Uram, Istenem, fogadd el áldozatomat, fogadd imámat kegyesen! Engedd el t és a Szent Klára Kolostort a Sátán kezébe !!</p> <p><i>(transzban:)</i> Magamra veszem az démonjait! Én leszek Belial ringyója és Azmodai zsákmánya! Érted minden szenvedést elbírok, a pokoli fájdalmat: Azazel kürtjeit, Xaphan tüzes lángnyelveit, Akabor harapását! Engedd el, kérlek, a lelkét, és tedd az enyémre az rületet, az átkot! Mentsd meg t, Uram, és próbáld meg a hitem! amíg meg nem halok, áldom a neved! A Szent Klára Kolostorban stb.</p>
Sierva	No!No!No! No!	Ne! Ne! Ne! Ne!
Érsek	<p><i>Adjuro te, serpens antique per judicem vivorum et mostruorum.</i> <i>Imperat tibi Deus.</i> <i>Imperat tibi majestas Christi.</i> <i>Imperat tibi Deus Pater;</i> <i>imperat tibi Deus Filius,</i> <i>imperat tibi Deus Spiritus Sanctus.</i></p> <p><i>Exi ergo, transgressor. Exi seductor. Adjuro te, draco</i> <i>nequissime, ut discedas ab hoc homine.</i></p> <p><i>(Sierva kicks the Bishop's lowed abdomen, he falls.)</i></p>	<p><i>Adjuro te...</i></p> <p><i>Sierva alhason rúgja az Érseket, aki a földre zuhan.)</i></p> <p>Vigyázz, harap! <i>Ricto te...</i></p>
Apácák	<p>She bites! <i>Ricto pe susfure strono rige in prom regua di olifi cum panum utus Spiritus Crux Sancta sit mihi lux non draco sit mihi dux.</i> <i>Vade retro, Satana!</i></p> <p><i>(Sierva carried back to her cell. All exit.)</i></p>	<p><i>Távozz t lelem, Sátán!</i></p> <p><i>(Siervát visszaviszik a cellájába. Mindenki el.)</i></p>

<p>9/B <i>Sierva cellája</i></p> <p>Sierva</p>	<p>The cry of the peacock!... The herald of Oshun. Come, oh come Oshun, oh come, oh come, oh come.. Oh come Oshun and take my soul away.</p> <p><i>Vuelve y revuelve amor, mi pensamiento, hiere y enciede el alma tenerosa. Esfuerza en la miseria de tu estado, oh corazón cansado! Oh, corazón cansado! (She dies.)</i></p>	<p>A páva kiáltása! Ósun követe! Jöjj, ó, jöjj Ósun, ó, jöjj, ó, jöjj, ó, jöjj, ó, jöjj! Ó, jöjj Ósun, és vidd el a lelkemet!</p> <p><i>Vuelve y revuelve amor, mi pensamiento, hiere y enciede el alma tenerosa. Esfuerza en la miseria de tu estado, oh corazón cansado! Oh, corazón cansado! (Meghal.)</i></p>
<p>Dominga</p>	<p>She is gone! She is gone, my baby is gon, may the road be open to her. May nothing evil meet her on the way. May the road be open to her, she is gone. May nothing evil meet her on the way.</p> <p>She is gone, <u>our</u> baby is gone. May she go in peace.</p>	<p>Elment! Elment az én kisbabám, elment, legyen nyitva az út el tte! Semmi rossz ne keresztezze útját. Legyen nyitva az út el tte! Semmi rossz ne keresztezze útját!</p> <p>Elment, a <i>mi</i> kicsi babánk, elment. Béke legyen vele!</p>
	(the end)	(vége)

1. sz. melléklet

Joruba dalszövegek, német, angol és magyar fordításaikkal

Rabszolgák, 1c

Olomo lu laye Olomo lu laye Omo titum to wa sile aye Orogbo lo niko o gbo saye Ko o gbo pelu dera Omo wa o nii ku	Ein Kind zu gebären bedeutet Freude im Leben zu haben. Das neugeborene Kind ist gerade angekommen. Möge das neugeborene Kind ein langes Leben haben.	<i>Gyermekeket világra hozni, gyermeket világra hozni annyi, mint örömet lelteni az életben. A kisgyermek megérkezett. Legyen hosszú élete!</i>
Rabszolgan k, 1c I bashe orun mila ele rii pin ibi keji oludu mare		
Dominga Oshun opara! Yeye opara! Yeye olomi tutu. Agba obinrin ti gbogbo a ye 'n pe sin. Oba alagbara ranyanga dide.	Gracious mother, Lady of cool waters, Lady full of wisdom, that we all venerate together, who faces powerful people and with wisdom calms them.	Kegyes Anya, Hűvös Vizek Asszonya, Bölcs Asszony, együtt imádunk Téged mind, aki szembeszállsz a hatalmas emberekkel. És bölcsen lecsillapítod ket.

Sierva, madárdal (Bird Song), 1c

Irawo kano temi nikan ma ni Irawo olokiki yen temi nikan man i Binba g'boju a soke lati wo irawo mi a so fun mi temi ikan ma ni	Es gibt einen Stern: der gehört mir allein, der berühmte Stern gehört mir allein. Wenn ich meine Augen erhebe, um meinen Stern anzuschauen, er sagt mir: sei sicher, ich höre dir allein!	<i>Van egy csillag, csak az enyém, az a szép csillag csak az enyém. Ha kinyitom a szemem, a csillagomra nézek azt mondja nekem: légy nyugodt: csak a tiéd vagyok!</i>
---	--	--

2.sz. melléklet

A 2. felvonás ál-gregorián-mixtúriában felhasznált szövegek eredetije a Batthyányi-kódexb 1

Nunc sancte nobis spiritus (Ambrosius)

1. Nunc sancte nobis spiritus Unum Patri cum Filio, Dignare promptus ingeri Nostro refusus pec tori.	1. Immár mostan oh Szentlélek, Egy Atyával és Fiúval, Nagy vígan az mi szívünkben Méltóztassál beszállani,
2. Os, lingua, mens, sensus, vigor Confessionem personent. Flammescat igne charitas, Accéndat ardor proximos.	2. Testvei lélekvel tégedet Hogy mi szüntelen dicsérjünk; Szeretet legyen mi bennünk És mi felebarátinkban.
3. Praesta, Pater piissime, Patrique compar Unice, Cum Spiritu Paraclito Et nunc et in perpetuum (vagy: Regnans per omne saeculum. Amen.)	3. Adjad ezt, kegyelmes Atya, És mi atyánknak egy fia, Az vigasztaló Szentlélekvel Most és örökön örökké. Amen. ¹

1 Batthyányi-kódex. 116—117. 1.

2.

3 *op.cit.* 117. 1.

10.18132/LFZE.2013.17

LISZT FERENC ZENEM VÉSZETI EGYETEM

Doktori Iskola (7.6 Zenem vészet)

MEGYERI KRISZTINA

EÖTVÖS PÉTER LOVE AND OTHER DEMONS

CÍM OPERÁJÁNAK DRAMATURGIÁJA

ÉS KIFEJEZÉSI ESZKÖZEI

CÍM DOKTORI ÉRTEKEZÉSÉNEK TÉZISEI

Budapest, 2013

- I. A kutatás el zményei
- II. Források
- III. Módszer
- IV. Eredmények
- V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja

I. A kutatás el zményei

Dolgozatom bevezetésében és els alfejezetében tárgyaltam az Eötvös Péter m veir l szóló elemz jelleg szakirodalmat, illetve vázoltam a kortárs opera, a kortárs zenésszínház elmúlt évtizedeinek szakirodalmi tényállását. Eszerint Eötvös Péter az utóbbi 15 évben komponált operáiról nem született még magyar nyelven átfogó jelleg munka. Az Eötvöshöz kapcsolódó szakirodalom els dleges nyelve a német és a francia. Értekezésem hiánypótló jelleg , hiszen magyar nyelven ez a dolgozat lesz az eddigi legnagyobb terjedelm írás Eötvös Péter m veir l.

A zeneszerz hangszeres és vokális m veir l összegz módon két jelent s tanulmánykötet látott napvilágot, mindkett az elmúlt évtizedben: a 2004-ben Frankfurt am Mainben megrendezett Eötvös-Symposiont követ en Hans-Klaus Jungheinrich közreadásában jelent meg az els , kisebb terjedelm tanulmány- és interjúgy jtemény, 2005-ben, címe: *Identitäten*, utalva Eötvös többes identitására: zenéjének és az t épít hatásoknak a kevertségére. A kötet a Schott-Mainz, a zeneszerz jelenlegi kottakiadójának gondozásában jelent meg. Régebbi és aktuális írások szerepelnek benne öt szerz t l, köztük magyarként Halász Péter és Pintér Éva tollából ez utóbbit dolgozatomban is felhasználtam. A másik, immár jelent sebb terjedelm kötet a *Kosmoi* címet viseli, Michael Kunkel szerkesztésében jelent meg 2007-ben, a baseli Zenem vészeti F iskola gondozásában, az ott lezajlott Eötvös-év zárásaképpen. Egyébiránt a baseli Paul Sacher Gy jteményben található Eötvös Péter kottáinak facsimiléi, illetve az operákhoz kapcsolódó librettó-anyag egyes részei, valamint kotta- és szöveg vázlatok is. Ebben a kötetben található az eddigi legteljesebb dokumentáció Eötvös Péter munkásságáról. Tíz beszélgetés, köztük két jelent s magyar nyelv interjú fordítása Farkas Zoltántól és Varga Bálint Andrástól; továbbá tíz elemz jelleg írás kett kivételével német szerz kt l, a teljes bibliográfia és m lista. A dolgozatom végén közölt kib vített bibliográfia (a hozzá tartozó video- és filmográfiával együtt) ezen alapul, a 2013-ig megjelent új írásokkal b vítve.

Az Eötvös-operák kutatása azonban valamiért Franciaországban indult el nagyobb intenzitással az elmúlt néhány évben, méghozzá els sorban 2003 óta. Talán azért is, mert itt mutatták be az 1998 óta írt operáinak többségét. Három nagy egyetemi kutatócsoport és három, a kelet-európai zene elkötelezett és a kortárs opera kutatásában jelesked professzor, Grabócz Márta (Strasbourg) és Jean-Paul Olive, valamint Danielle Cohen-Lévinas (Párizs) vezetésével, megel zve ezzel a magyar muzikológia kutatásait. A magyar zenetudósok közül els sorban Farkas Zoltán, Szitha Tünde írásai jelent sek Eötvösr l, az utóbbi években pedig Rácz Judit készített fontos, forrásanyagnak vehet mélyinterjúkat a szerz vel. Számos, a Muzsikában megjelent cikk és kisebb interjú keletkezett magyar nyelven, de ahogy arra dolgozatom bevezet jében is kitérek, ezek felszínesebb képet

nyújtanak a művek 1. Jelentek még Simone Hohmaier írásai, amelyek a bartóki anyanyelv hatásával foglalkoznak Eötvös műveiben, valamint Stefan Fricke elemzései, amelyek is nem az említett kötetben, hanem más kötetekben találhatók meg, német nyelven.

A harmadik, konkrétan Eötvös Péter operatermésével foglalkozó tanulmánykötet franciául jelent meg, 2012-ben, témavezetők, Grabócz Márta szerkesztésében, négy nagyopera elemzésével. Címe: *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*, vagyis *Eötvös Péter operái Kelet és Nyugat között*. E kötetben szerepel első saját publikációm is, amely tulajdonképpen francia kisdisszertációm, Párizsban írt DEA-szakedződolgozatom lírai kivonatának, széljegyzetének is tekinthető.

Nem kívánom most összegezni a kortárs nyugat-európai opera és zenésszínház elmúlt harminc évének szakirodalmát, amit dolgozatomban első nagy fejezetében felületes módon ugyan, de áttekintettem; de meg kell emlétenem, hogy ez az irodalom – mely első sorban a három világnyelven: angolul, franciául és németül hozzáférhető, terminológiájában széttagolt, és az elemzett műveket tekintve igen eklektikus. Nem mindig törekszik aktualitásából kifolyólag talán nem is törekedhet a frissen komponált művek osztályozására és műfaji besorolására, inkább önmagukban próbálja azokat értelmezni, műhelytitkaikat megfejtetni.

Szándékosan nem a magyar kortárs operairodalom elemzéseit vettem elő készítő feltérképezésem alapjául, ugyanis Eötvös Péter operáinak stílusa, nyelvválasztása és műfajkénti szellemisége jelentősen eltér az itthon élt magyar zeneszerzők opera-*œuvre*-jétől. Joggal sorolhatjuk Eötvöst a kortárs nyugat-európai operáírók nagy alakjai közé, annál is inkább, mivel az 1998 óta írt Eötvös-operákat külföldi intézmények és operaházak felkérésére komponálta, ott is mutatták be azokat. Annak ellenére is tény Eötvös zenéjének multikulturális volta, hogy a zeneszerző nyelvében és gondolkodásában nagy mértékben támaszkodik a bartóki színpadi és zenei-nyelvi hagyományra, ahogy ezt a dolgozatomban második és harmadik fejezetében több helyen is kifejtem. Ám Eötvös gondolkodása a bartóki-kodályi hagyomány-újraértelmezést nem tükrözi közvetlenül; az, amit operáiban kifejez, olyan általánosan emberi tartalom, amit egy nyugat-európai, klasszikus és kortárs zenén edzett hallgató is könnyedén felfog, magáévá tesz. Nem véletlen tehát az a nemzetközi siker, amit az öt érettkori opera elért a világ színpadain, Európában és a tengerentúlon.

Eötvös Péter műveiről, azok bemutatóiról, képanyag és előadói információk formájában pontos, naprakész forrásnak tekinthető a zeneszerző saját weboldala. Emellett a Grove Lexikon megfelelő címszava is lényeges, bár az operákról nem ír kimerítően.

Számos újságcikk jelent meg a *Love and Other Demons* angol és német bemutatóiról. Ezeket ugyan végigolvastam, de dolgozatomban – túl szubjektívnek és gyakran kevésbé alátámasztottnak ítélvén az azokban megfogalmazott véleményeket – nem igazán használtam föl. Dolgozatomban függelékében felsorolom a fontosabbakat. Ezek az írások, az opera műsorfüzeteivel együtt, amelyek tartalmazzák a mű librettóját is, a Schott-Mainz kiadó révén kérésre bárki számára hozzáférhetőek.

Az operákról született disszertációkat és szakdolgozatokat lényegében ugyanaz a négy-öt, Eötvössel régebb óta foglalkozó fiatal muzikológus készítette, műfajként franciák; s köztük jómagam. Ezek a szintén csak kérésre hozzáférhető dolgozatok mind kiadatlanok, de a zeneszerző jóvoltából hozzám is eljutottak, így támaszkodhattam rájuk.

II. Források

A kortársoperai elzmények és a repertoár áttekintéséhez két kötetet és egy kisebb írást tekintettem támpontnak: Giordano Ferrari *L'Opéra éclaté* című munkáját, amely esszégyjtemény a zenésszínház közelmúltjáról szól, a francia zenetudomány nézőpontjából; Björn Heile az *Opera Journal*-ban megjelent rövidebb, angol nyelvű írását, amelyet első sorban a műfaji besorolások és a kortárs operáról megjelent főbb kiadványok áttekintésénél tudtam használni. A két német nyelvű Eötvös-tanulmánykötet végigolvasása után (elvileg nem beszélek németül, de így módon rákényszerültem, hogy kevés nyelvtudásomat fejlesszem) első sorban mégiscsak a francia szakirodalomra fókuszáltam mind a kortárs operai elzmények feltérképezésénél, mind a konkrét operaelemzésekénél. Leginkább a Laurent Feneyrou által közreadott, imponáló terjedelmű írásgyjtemény szolgált segítségemre, a *Musique et dramaturgie* (2003), mely a kortárs opera válfajait és testvérműfajait közelíti meg nemrég komponált példákon keresztül, első sorban zeneesztétikai szempontból. Alcíme is ez: *Esthétique de la représentation au XXème siècle*, vagyis: *A XX. századi előadás esztétikája*.

Megpróbáltam Eötvös operáját elhelyezni ezen a színes palettán, de nem dolgozatomban elején, hanem annak írása, az egyes elemzésrészek kifejtése közben. Teljesen tárgyilagos műfaji-stiláris besorolást nem tudtam adni róla, de a műről megfogalmazott véleményem – az, hogy a *Love and Other Demons* esetében a hagyományos opera újraértelmezéséről van szó – tisztán megfogalmazódott.

Az említett Grabócz-kötet legutolsó fejezete Jean-François Boukobza francia zenetudós, egyetemi tanár munkája, mely a dolgozatomban témaként vett operáról, a *Love and Other Demons*-ról szól. Erre az alapos, analitikus, összegző írásra gyakran hivatkoztam. Ugyanígy felhasználtam alapadatokat és főleg átvettem szempontokat is Aurore Rivals ugyanebben a kötetben megjelent írásából, aki a librettók szerkesztését elemezte, egymással összehasonlítva azokat (*La construction des livrets*).

A másik fontos forrásterület a doktori disszertációk és szakdolgozatok köre volt számomra, mely az említett Grabócz-kötethez annyiban kapcsolódik, hogy a szerzők jobbára ugyanazok. Ezek a munkák részletesen, mélységében tárgyalják Eötvös operáit, azok keletkezését, librettóit, színpadiságát, filozófiáját, mondanivalóját, és nem utolsósorban a szerző kompozitórius irányultságát és technikai eszköztárát. E szempontokat viszont nem annyira a német és magyar szakirodalomban megszokott, tényszerű és analitikus módon tárják eléünk, hanem a francia zenei szakirodalom oldottabb stílusában, viszonylag kevés konkrét zenei megoldás felvázolásával. Ezekből a munkákból többet megértünk Eötvös zeneszerzői személyiségéről, sajátos „belső köréről”, amely magában foglalja műveinek elementáris színpadiságát és stíláris nyitottságát, mint magukról a művekről, vagyis azok zeneszerzés-technikai megvalósulásáról. Talán szerénytelen módon, de azt a feladatot tettem magam elé, hogy egyrészt folytassam az eddigi munkámat Eötvös operáin, ezzel valamelyest pótolva a magyar nyelvű elemző munkák hiányát, másrészt próbáljam meg zeneszerzői szemmel nézve egyesíteni az analitikus-technikai és a lényeglátó, értelmező nézőpontokat.

Első sorban két, Franciaországban született doktori értekezést vettem alapul, először is Marie Laviéville-Angelier nagyszerű, átfogó munkáját, melynek címe: *L'Esthétique de Peter Eötvös: une dramaturgie de la relation* (2010, Université de Lille, témavezető :

Joëlle Caullier), vagyis: *Eötvös Péter esztétikája: a kapcsolatok dramaturgiája*. Fontos az alcím is, mert Eötvös zenéjének alapvető tulajdonságát tárgyalja a disszertáció, azt, hogy kapcsolatok útján, azok révén építkezik, inherens színpadiságát a zenei és a személyes-színpadi kapcsolódások hálójá adja.

Bár csak a II. és III. nagy fejezet állt rendelkezésemre, az, amit a japán hatásról írok, részben az adataiból táplálkozik; illetve ez az értekezés újra rávilágított az eötvösi zene színházi alapindítatására is. A *Három n véré* l olyan adatokat és meglátásokat közöl, amelyeket össze tudtam vetni saját elemző szempontjaimmal, és amelyek ily módon engem is inspiráltak. Azt hiszem, az értekezés szerzője éleslátással, olyan, minden túlzott személyességet és a szerző személyes befolyását mellőző elismerő megértéssel közelíti meg Eötvös színpadi műveit és zenei egyéniségét, amely önmagában kivételes. Laviéville-nek köszönhetek tehát sok olyan átfogó meglátást és összekapcsolást, melyeket a *Love and Other Demons* elemzésénél is alkalmaztam. (Laviéville ugyanis erről az operáról nem beszél, hisz az akkor, dolgozatának lezárása idején még éppen csak a színpadi megvalósulás állapotában volt.) Sajnálatos, hogy ez a disszertáció magyarra még részleteiben sincs lefordítva, anyagának információgazdagsága és a munka mélysége megérdemelné, hogy más nyelveken is hozzáférhetővé váljék.

A másik értekezést szintén 2010-ben védte meg: Aurore Rivals munkája a *Peter Eötvös: le passeur d'un savoir renouvelé* címet viseli (Paris III-Sorbonne Egyetem, témavezető: Danielle Cohen-Lévinas). Írójának alapvető meggyőződése, hogy Eötvös Péter a hagyományt, a magyar- és a nyugat-európai operahagyományt újrafogalmazó zeneszerző: szintetizáló személyiség. Műveinek összegző karakteréről én is hosszabban írtam az általam elemzett opera részleteiből kiindulva, s bár Rivals dolgozatát lényegében csak átfutottam és nem vettem igazán alapul dolgozatomhoz, de munkámban végig jelen volt az író nézőpontjának hatása is.

Csak érdekességként, de fel kell hívnom a figyelmet arra a tényre, hogy az Eötvössel alaposabban foglalkozó fiatal zenetudósok mindegyikénél, beleértve engem is, ami talán felfed valamit zenéjének érzékenységéről. Eötvös Péter operáinak cselekményében a szubtilis alakok a központiak, illetve az androgün figurák jelenléte a domináns.

S végezetül segítségért és orientált értekezésem elkészítésénél egy fiatal német zenetudóshallgató, Charlotte Hacker szakdolgozata is; az egyetlen munka, amelynek kizárólag a *Love and Other Demons* volt a témája. Ez a viszonylag kis terjedelmű írás indított el a kielemezett adatok összefoglalásában, néhány lényeges részletre is felhívta a figyelmemet. Hacker munkáját már dolgozatom elkezdése után, 2011-ben kaptam kézhez. Témánk azonos lévén, külön kihívásnak bizonyult számomra, hogy ne kövessem az általa felvázolt szerkezetet: attól eltérő, egyéni felépítésű munkát hozzak létre. Hacker dolgozata ugyanis nem ment olyan mélyre az esztétikai elemzés terén, mint a fent említett doktori értekezések, de logikus, tiszta szerkezetű, amely segítségével Hacker végigvette az opera főbb karakter- és zenei jellemzőit és rétegeit kiindulási alapként használhattam. Hackernek nem volt olyan állítása, amit igazán megcáfolhattam volna (egyébként egyik dolgozatnak sem). Mégis, ezen források olvasása után a saját értekezésemben el kellett mozdulnom egy alaposabb zenei elemzés felé, mivelhogy átfogóbb következtetéseket szerettem volna levonni Eötvös zenéjéről. Nyilvánvalóan az is segített ebben, hogy zeneszerző vagyok. Boukobra sokszínű elemzését igyekeztem beleszűrni a saját írásanyagomba, de ki is teljesíteni zenei szakelemzésekkel.

Sajnálatosan, így sem maradt lehetőség mindannak a kifejtésére, amit szerettem volna: így például nem sikerült hosszabban elemezni az Érsek jeleneteinek zenei anyagát

zeneszerzéstechnikai szempontból, és a szerelmi jelenetek zeneiségér l is keveset tudtam írni dolgozatomban, els sorban id hiányában; az elvart terjedelem korlátokat szabott.

III. Módszer

Mivel els sorban zeneszerz nek tartom magam és nem zenetudósnak, analitikus megközelítem biztos, hogy nem lehet teljesen absztrakt és nem elég tárgyilagos. Némi szubjektivitás megjelenik zenei-technikai elemzéseimben is, mivel néhol zeneszerz i, néhol pedig egyenesen el adói szempontból vizsgáltam az operát. Tudatában vagyok annak, hogy dolgozatomban egyes részei eltérhetnek egymástól a módszerek és elemz i hozzáállás tekintetében. Vannak esszésszerűbb részei a dolgozatnak, de nagyon konkrét, mikro-analízis céljával megírt fejezetek is, valamint olyanok, amelyek az egyes jelenségek keletkezéstörténetére építenek zenei analízist (például az afrikai réteg elemzése), vagy egészen tág, művészet-esztétikai nézőpontból szemlélik a művet.

Az értekezés egymás után több áttekintési szempontot javasol az operához: egyrészt a zenei-stiláris rétegek szerinti osztályozást, majd a motivikus és a harmóniai analízist és csoportosítást; s végül a nagyforma dramaturgiájának összegző elemzését. Ezek szerencsés esetben kooperálhatnak egymással az olvasó fejében. A nagyforma analízisének nem készítettem olyan rendszerszerű, számokkal alátámasztott elemzéseket, mint Lendvai Ernő az

Bartók-ról szóló írásaiban, bár muzikológiai szempontból ez lett volna helyénvaló; megelégedtem a dramaturgiai időfolyamatok szubjektív érzékelésével, ezek leírásával, és a zenei karakterizáció rövid vizsgálatával.

Hiányosságnak tartom, hogy nem sikerült minden egyes stiláris-zenei rétegr l egyenlő terjedelemben beszélnem. A mű zenei genezisére l sem beszélek, csak a szöveggel kapcsolatos változatokat tekintettem át röviden, tehát az operaszöveg dramaturgiai megvalósítására fordítottam több figyelmet.

Zeneszerz ként leginkább az Eötvös-operák dramaturgiai konstrukciója érdekelt, a színpadi-zenei elemek együttes működése. Csak dolgozatomban megírásának vége felé kezdett figyelmem középpontjába kerülni a zeneszerz zenei nyelvének szerkezete és eredete; érdekesnek találtam a bartóki anyanyelv mélystruktúráként el t n jelenlétét Eötvös zenei tagolásaiban, formálásában, motívumaiban, egész habitusában.

Úgy érzem, hogy magyar zenei nevelésem erősen determinálja elemz i hozzáállásomat. Ugyanakkor szinte épp ilyen erősen hatott rám a Franciaországban tanulással eltöltött időszak, s így a két iskola elemz i sajátosságait próbáltam meg ötvözni, a magyar iskolánál időnként kevésbé száraz, inkább esztétikai nézőpont és írásmód hozzáadásával. Csak remélhetem, hogy ez részben sikerült is; s hogy a nyugati zenetudomány szempontjából viszont talán éppen közép-európai zenei hallásom és Eötvös Péter zenéjének eredetéről, magyarságáról szerzett tudásom értékelhet újszerűnek.

S fontos az is, hogy Eötvös zeneszerz i személyisége és saját zeneszerz i alkatom között sok a hasonlóság nyilván ezért is inspiráló számomra foglalkozni vele; így aztán próbáltam felhívni a figyelmet nálam a gyakran megjelenő evidenciákra, a műveken keresztüli átívelésekre, és a szerző színházi vénájára; s végül kiemelni az operáiban kiteljesedett érettkori stílusjegyeit.

IV. Eredmények

A zeneszerzőm veii iránti több éve tartó érdeklődésem, a vokális és a színpadi műfaj, a kortárs opera iránti szeretetem vezetett ahhoz, hogy ezt a témát válasszam dolgozatomhoz. Korábbi kutatásaim, Eötvös másik, megelző operájáról írt dolgozatom és az annak kapcsán felhalmozott tudás- és adatanyag is segítette ezt a választást. S végül, a dramaturgiai mozgatórugók megismerése volt számomra a fő cél és motiváció ennek a műnek a bemutatásánál, mivel ezeket a megszerzett ismereteket akár saját kompozícióimban is tudom kamatoztatni, elvonatkoztatva a megismert műstílusáról, nyelvétől.

Dolgozatom eredményei a következők: példákkal alátámasztva szemléltetem a librettó együttes kialakításának tudatosságát, és a szöveggönyvön való munka tipikus, visszatérő módszereit a zeneszerzőm helyében. Kimutatom, hányféle zenei inspiráció van jelen az opera nyelvezetében, és ezek milyen szereplőtípusokhoz, illetve érzelmi vagy lelkiállapotokhoz kapcsolódnak a műben. Felsorolom Eötvös érettkori operastílusának zenei és dramaturgiai jegyeit, ezeket zenei példákkal is alátámasztom, mikro- és időnként makroszinten is. Bizonyítom, hogy Eötvös Péter műveinek stíláriis nyitottsága és eklektikussága nem öncélú, hanem a dramaturgiai karakterizációt és a nagyforma tudatos felépítését szolgálja, ugyanis a stíláriis-zenei rétegek váltakoztatása a feszültség hullámoztatására is alkalmas, ami pedig dinamikusam köd, a hallgató figyelmét végig lekötő eladást hoz létre.

Kiemelem Eötvös zenéjének és zeneszerzői karakterének szintetizáló, magába olvasztó voltát; megpróbálom feltérképezni, mennyiben új, illetve mennyiben régi, hagyománytisztel az opera. Érzékeltetem a nagyforma mozgatórugóinak működését a szerkezeti időarányok, a dinamikai görbék és a vokális stílusjegyek leírásának segítségével. A zenekari hangzások és az akusztikus tér használatának néhány jellegzetességére is ráirányítom az olvasó figyelmét.

Újnak tekinthető az értekezés annyiban, hogy emel még nem született zenei elemzés, sőt magyar nyelven még egyik Eötvös-operáról sem keletkezett komolyabb írásmű. Újszerűnek gondolom megközelítésemet azért is, mert több szempontot vonultat föl, s a francia és magyar zenei analitikát egyesíti. A Hamvai Kornél által írt librettóváltozatok és az opera zongorakivonata teljességgel feldolgozatlan forrásnak számítanak: ezek beemelése a dolgozat alapanyagai közé egyedivé teszi munkámat.

Kihívást jelentett számomra egy nemrégiben megírt operán dolgozni, amelyhez még nincs jelentős szakirodalom. Ez volt a nehézsége, de egyben könnyebbége is munkámnak. Később lehet ségem lesz az értekezés egyes részeiből francia fordítást készíteni, ha nemzetközi szinten is igény lesz rá.

V. Publikáció

Megyeri Krisztina: „Les projections du présent dans *Angels in America* de Peter Eötvös.” In: Grabócz Márta (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012. 77–96.

10.18132/LFZE.2013.17

ÉCOLE DOCTORALE de L'UNIVERSITÉ DE MUSIQUE FERENC LISZT

(7.6 Musique)

Résumé de la thèse en composition intitulée

Dramaturgie et modes d'expression de l'opéra

LOVE AND OTHER DEMONS de Peter Eötvös

présentée par

KRISZTINA MEGYERI

Thèse soutenue le 12 juin 2013 à l'Université de Musique

Ferenc Liszt, Budapest

Directeur du recherche: Márta Grabócz (Université de Strasbourg)

Membres du Jury:

Mme Katalin Komlós, musicologue (présidente)

M. László Tihanyi, compositeur

M. Máté Mesterházi, musicologue

M. Lajos Huszár, compositeur

M. Balázs Horváth, compositeur

- I. La littérature précédente dans le domaine de la recherche**
- II. Les ressources de la recherche**
- III. La méthode de la recherche**
- IV. Les résultats**
- V. Publications liées au sujet de la recherche**

I. La littérature précédente dans le domaine de la recherche

Dans l'Introduction et dans la partie I de la première grande partie de ma thèse j'ai tenté de donner un court résumé des écrits musicologiques français, anglais et allemands et hongrois liés à l'œuvre instrumentale et lyrique de Peter Eötvös. J'ai également essayé de résumer les chemins de recherche et les différentes écoles de la terminologie de l'analyse de l'opéra contemporain et du théâtre musical de nos jours pour tenter de dessiner le contexte esthétique et musico-théâtral de ses œuvres écrites dans les 15 ans passés. Bien que Peter Eötvös soit un compositeur hongrois qui a écrit cinq opéras qui soient joués partout dans le monde, peu de recherches ont été faites sur son œuvre dans son pays d'origine. Notamment, mon travail est le premier d'être basé sur une recherche approfondie en langue hongroise et qui a pour but de donner une vue globale sur l'esthétique de la musique théâtrale de Peter Eötvös à travers l'approche analytique d'un opéra récent du compositeur, *Love and Other Demons* (2006).

A l'origine des opéras de Peter Eötvös, tout depuis la création lyonnaise des *Trois sœurs* (1998) avaient eu des commandes des grandes maisons lyriques français et allemands; en conséquence, c'est en France que la recherche musicale a débuté depuis 2003, centrée autour de quatre équipes de recherche composées des étudiants et professeurs, musicologues ayant un profond intérêt de la musique contemporaine hongroise, notamment à l'Université de Lille (Joelle Caullier), à l'Université Paris-VIII (Jean-Paul Olive et Giordano Ferrari), à l'Université de Strasbourg (Márta Grabócz) et à l'Université Paris IV-Sorbonne (Danielle Cohen-Lévinas). Mais de plus, il existe des nombreux écrits sur Peter Eötvös et des interviews d'auteurs divers, allemands, hongrois, français et américains, qui sont parus dans deux volumes importants récents étant aussi à la base de mes recherches. Ainsi Hans-Klaus Jungheinrich, musicologue allemand avait publié *Identitäten* en 2005, édité par Schott-Mayence qui est actuellement aussi l'éditeur des partitions de Peter Eötvös. Dans ce volume, l'on trouve des écrits de cinq auteurs, entre eux des hongrois, comme Éva Pintér et Peter Halász. L'autre, plus vaste, intitulé *Kosmoi*, était édité par Michael Kunkel à Bâle, suivant l'année universitaire sur Peter Eötvös organisée par l'Hochschule der Musik. C'est notamment dans cette ville que les facsimiles des œuvres, des livrets sur les opéras et des nombreux notes du compositeur se trouvent, gérés par la Fondation Paul Sacher.

Dans *Kosmoi* qui nous offre le plus large panorama jusqu'à ce jour sur les compositions eötvösiens, l'on peut lire dix entretiens, en partie pour la première fois publiés et traduits de l'hongrois (signés par Zoltán Farkas et András Varga Bálint) ou du français, et dix écrits analytiques d'auteurs divers, une bibliographie et un catalogue complets. A la fin de mon

travail, se trouvent également une bibliographie et une filmographie-vidéographie mises à jour.

Une troisième publication importante sur les quatre opéras récents est parue sous la direction de Marta Grabócz, ma directrice de recherche: *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident* (2012), chez les Éditions Archives contemporaines. C'est le seul volume en français résumant l'œuvre lyrique du compositeur, entre autres avec ma première publication incluse. D'ailleurs, elle était faite originellement pour un autre propos, notamment recherches musicologiques centrées sur la notion du présent musical à l'Équipe de recherche Musicologie et Esthétique de l'Université Paris-VIII, publiées par l'Harmattan en 2008, donc le titre était *Le présent musical*.

Ce volume récent contient, à la suite de l'introduction de Marta Grabócz un travail d'Aurore Rivals qui donne une comparaison intéressante des livrets d'opéras eötvösiens, et une analyse incontournable, faite par Jean-François Boukobza sur *Love and Other Demons* à ces trois, je m'en suis largement référée dans ma thèse; puis également une analyse sur l'opéra *Trois sœurs* de Marie Laviéville-Angelier, auteure importante dans ce domaine et celle de François-Gildas Tual sur *Lady Sarashina*.

Dans le domaine de la musicologie hongroise, il faut absolument présenter quelques noms d'auteurs qui ont tous contribué à mettre en route la recherche et l'analytique eötvösiennes (surtout celle des œuvres instrumentales et orchestrales, certes); tels sont les musicologues Peter Halász et Zoltán Farkas, ces deux déjà cités auparavant, puis Máté Mesterházi et Tünde Szitha qui a contribué à ce répertoire non seulement avec ses écrits mais aussi avec ses entretiens dans *Muzsika*, périodique officiel de la musique classique et contemporaine en Hongrie; et récemment Judit Rácz ayant fait des longues interviews avec le compositeur, touchant des propos importants de la création de sa musique. Tous ces écrits avaient constitué pour moi des sources d'information et d'inspiration ainsi que les travaux universitaires, présentés dans le chapitre suivants, celui des ressources.

Le page web de Peter Eötvös donne des renseignements aptes sur ses créations, bien documentées par des images et d'autres références, puis l'on peut mentionner l'article correspondant du Grove Lexicon qui résume la création musicale du compositeur, bien qu'offrant peu d'information sur ses opéras.

La multiculturalité de la musique de Peter Eötvös réside dans sa grande ouverture sur son temps; par conséquent, l'on peut parler d'une ouverture d'esprit qui le caractérise en le mettant à une place exceptionnelle dans la musique contemporaine. Je n'ai pas tenté donc de le placer dans le domaine de la musique contemporaine hongroise, ce dont de mon point de vue la raison était que les états d'esprit des œuvres eötvösiennes diffèrent trop des autres créations de celui-ci. J'étais persuadée qu'il soit plus facile et plus juste même d'essayer de placer et d'évaluer son large œuvre lyrique (et instrumentale) au sein du paysage plus libre et plus mixte de la musique contemporaine occidentale, en gardant comme évidence l'inspiration hongroise – et également les origines fortes, non redoutables de l'Europe de l'Est de sa musique.

II. Les ressources

Pour pouvoir offrir une vue quasi-complète du paysage du théâtre musical contemporain de ces dernières trente années environ, je me suis inspirée de *L'opéra éclaté*, travail paru sous la direction de Giordano Ferrari chez L'Harmattan, et aussi du considérable volume d'écrits musicologiques publiés par Laurent Ferneyrou, intitulé *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX^{ème} siècle* (2003), qui est une de ressources fondamentales dans ce domaine de la musicologie de la musique contemporaine. Un article en anglais de Björn Heile de l'*Opera Journal* m'a aidé à avoir des perceptions sur la littérature et à pouvoir faire des distinctions nécessaires au sein de la terminologie de l'opéra et du théâtre musical contemporains, notamment en séparant les termes de la musicologie allemande, anglo-saxonne ou latine.

J'ai tenté de chercher la place exacte de l'opéra de Peter Eötvös sur cette palette multicolore. Mais non pas d'une manière directe, au début ou à la fin de mon travail de recherche, mais d'un temps à autre au cours de mes divers chapitres, en se liant à des résultats de mes propres analyses. Il était cependant clair pour moi que dans le cas de *Love and Other Demons* il ne s'agit pas d'un essai de quitter tout territoire opératique connu et créer une toute nouvelle facette du genre; mais au contraire, il s'agit de composer une œuvre multicolore, consciemment traditionnelle, au sens d'un essai du renouvellement de l'opéra.

Comme ressources directes principales, le travail de Jean-François Boukobza déjà cité résumait d'une manière savante et concise l'opéra *Love and Other Demons*; j'ai essayé de partir de ses courtes analyses en les conduisant d'avantage vers une analyse musicale approfondie, et en s'inspirant continuellement de ses classements j'ai gardé beaucoup des inspirations. Puis, l'essai comparatif d'Aurore Rivals (*La constructions des livrets*), ce trouvant dans le même volume, qui m'a donné des points de vues musico-théâtrales intéressantes.

Quant aux ressources universitaires, il y a des ressources de base de plus grande nombre, non publiées. Il faut que je mentionne ici les deux remarquables thèses, faites par des jeunes musicologues françaises, qui m'ont beaucoup donné. Celle de Marie Laviéville-Angelier, soutenue en 2010 à Lille, intitulée *L'Esthétique de Peter Eötvös: une dramaturgie de la relation* (directeur de recherche: Joëlle Caullier), était très importante pour moi, car c'est un travail écrit au plus haut niveau. Son auteure dispose d'une attitude esthétique et critique sobre et claire, elle arrive à voir les œuvres de Peter Eötvös avec une approche juste et intelligente, tout en gardant une distance nécessaire des points de vue propres du compositeur vivant; mais au même temps, ayant des intuitions révélatrices et des analyses bien faites, sur les *Trois sœurs* parmi autres qui m'ont mise sur la bonne piste. Je me réfère à ce travail en parlant des inspirations japonaises d'Eötvös. Laviéville-Angelier n'avait pas écrit sur *Love and Other Demons*, car cet opéra était encore en état de création tout avant la finition de sa recherche. Je considère dommage que cette thèse ne soit ni publiée ni traduite en hongrois ou en anglais, par exemple.

L'autre thèse, celle d'Aurore Rivals, était également soutenue en 2010 à la Sorbonne. Le titre est: *Peter Eötvös: le passeur d'un savoir renouvelé*. Principalement elle met en focus le caractère synthétisant des œuvres musico-dramatiques de Peter Eötvös. Elle le considère comme une personnalité renouvelante du théâtre musical occidental, tout en étant consciente de l'origines hongroise et du couleur ou des inspirations liés à l'Europe de l'Est de sa musique. Cette thèse ne me servait pas autant de ressource de base comme l'autre, mais j'ai pu m'inspirer de quelques points de vue et idées de son auteure, surtout concernant à la théâtralité innée de la musique eötvösienne. Il est un fait non sans intérêt que – tout comme les opéras eux-mêmes ont pour des caractères principaux des femmes, souvent fragiles, solitaires et au même temps riches en subtilités, et d'idées fantastiques – les musicologues s'occupent d'une manière approfondie des opéras de Peter Eötvös sont toutes des jeunes femmes, comme moi-même... Peut-être cette sensibilité est aussi une des spécialités de la musique et du théâtre eötvösiens, pleins des figures androgynes par ailleurs.

Le troisième travail universitaire, le seul qui avait pour sujet l'opéra choisi par moi-même, est celui de Charlotte Hacker, tout jeune musicologue allemande. Il s'agit de son travail de diplôme Mastère, présentée en 2010 et ayant comme titre *Love and Other Demons*. J'ai pris connaissance de son travail en étant déjà dans la première phase d'écriture de ma thèse, en 2011, par l'aide de Peter Eötvös. Cela m'a poussé à repenser la structure en résumant les données que j'avais à cette époque et a constitué un défi, afin de pouvoir éviter les répétitions et trouver une approche originale et plus approfondie d'analyse que la sienne. Son écrit de structure claire et concise m'a quand-même apporté une aide dans la structuration même de mon matériau, beaucoup plus vaste encore. Je n'ai pas trouvé des idées à vraiment contredire ou nier dans son travail, toutefois, je voulais aller plus loin qu'elle dans l'approche esthétique, théâtrale et analytique. Le même méthode de perception que j'avais concernant le travail de M. Boukobza, bien utile d'ailleurs pour le départ de ma pensée.

III. La méthode

Dans ma thèse, je voulais partir de mon point de vue spécial, celui du compositeur actif et aller vers une analyse purement musicale et dramaturgique de détail, à la fois plus intuitive et plus technique que celle de mes prédécesseurs. Je suis consciente de ce fait que les parties de ma thèse peuvent différer en méthode et en approche musicologique; cette diversité – qui coïncide d'ailleurs avec les multifacettes de la musique lyrique eötvösienne – peut lui apporter un plus mais aussi nécessiter une ouverture d'esprit de la part du lecteur. Dans certains sous-parties je me suis penchée sur un micro-analyse, très technique et du point de vue du compositeur-analyste, des autres sous-chapitres ont une approche esthétique, non seulement musico-esthétique mais générale, comme certaines pages de du 1er grand chapitre.

La thèse montre cet opéra sous différents angles: j'ai essayé d'y classer les styles musicaux liés aux couches linguistiques-culturelles d'abord; puis j'ai effectué une analyse au niveau du motifs musicaux et celui de l'harmonie (orchestrale et vocale); enfin, dans le 3eme grande partie je me suis concentré sur les aspect de la dramaturgie et de la forme: dramaturgie globale (la structuration de la grande forme de l'opéra) et locale (dramaturgie et moyens d'expression au niveau des parties vocales et des leitmotifs, ou des notes/accord caractérisants). Lors de l'analyse de la structure formelle, bien que j'ai essayé de démontrer les particularités à l'aide des représentations graphiques, je ne me suis pas efforcé de faire une analyse basée sur les calculs exacts et classifiées dans un système entier en soi, comme l'avait fait Ernő Lendvai lors de ses analyses des oeuvres de Bartók. Je me suis contentée de faire voir la construction du flux de temps dramaturgique au sein de l'œuvre, composé sciemment par son auteur, et donner une approche caractérologique des personnages et aussi des groupes de personnages, démontrer leur liaisons ou les tensions entre eux.

Je n'ai pas parlé du genèse musicale proprement dite des matériaux, je me suis intéressée plutôt de la du genèse de la structure dramaturgique et celui des version du livret, inédites mais utilisées comme matériau de source lors de mon travail (Il s'agit de deux version du livret, faites par le dramaturge hongrois Kornél Hamvai, auteur du livret original basé sur la nouvelle de García Márquez.) Je me suis inspirée des modifications du texte pour démontrer au lecteur la réalisation musico-dramatique de ce texte lyrique par le compositeur.

En tant que compositeur, c'était un défi intéressant pour moi de tenter d'apercevoir les forts aspects dramatiques de la pièce, et puis, de montrer, comment les éléments scéniques et musicaux peuvent bien coopérer, se fortifier et devenir des moyens musico-dramatiques au sein d'une représentation d'opéra. C'est au cours de l'écriture de la thèse qu'un deuxième territoire de recherche avait commencé de m'intéresser plus profondément: notamment, celui des origines bartokiennes du langage musical (sa motivique et le façonnement de son matériau), ainsi que dans l'articulation musicale eötvösienne.

Je suis persuadées que mes études en Hongrie donnent 'la griffe' spéciale aux mes analyses, bien que sans vouloir, elles influencent d'une façon fondamentale mon approche à cette musique, mais aux autres musiques également. Mais, l'on peut dire que mes études faites en France (mastère en esthétique et musicologie) m'ont formé aussi beaucoup, et ces deux écoles

d'analyse ou esthétique musicologiques peuvent donner une mixité, et une mélange inventif et original à mes travaux. J'ai essayé de garder les meilleures côtés de ses deux approches, fondamentalement différentes.

Il es une donnée aussi importante que je vois beaucoup de similitude entre la caractère d'esprit musical de Peter Eötvös et entre le mien, en tant que compositrice. Ce n'est pas un hasard donc, que je me suis plus profondément intéressée de sa musique, que cette musique lyrique mais contemporaine m'inspire, non seulement au niveau des constats à faire, mais aussi celui de la langue musicale et la structure dramatique. J'ai essayé de souligner la théâtralité essentielle et innée de la musique de Peter Eötvös, son caractère gestuel et intra-personnel, sa façon d'articuler le matériau comme dans un dialogue.

IV. Les résultats

Depuis 2004 je m'intéresse par la musique de Peter Eötvös, et en tant que musicienne (compositeur, analyste et pianiste chef de chant), je suis intéressée aussi par le genre lyrique, l'opéra et le théâtre contemporains en tout particulier. Le choix faite de prendre *Love and Other Demons* comme sujet de ma thèse s'est cristallisée après avoir déjà travaillé sur Eötvös, son *Angels in America* notamment, comme le sujet de ma mémoire mastère faite en France, à l'Université Paris-VIII, en 2006. Ses opéras me fascinent, et j'avais en ma possession un nombre considérable de matériaux (partitions, livrets, documents) qui ont facilité ce choix, ainsi que le contact personnel que j'avais avec le compositeur depuis ce temps-là. Je suis fière d'être la première Hongroise d'en avoir travaillé, parmi tant que auteurs françaises et allemands.

Comme force de motivation principale, j'avais la soif de connaître les appuis et les moyens structurels qui font vivre l'opéra eötvösien sur la scène. Ces moyens, en les observant, peuvent être ré-utilisés et appris comme techniques même dans mes propres compositions, sans vouloir tout de même emprunter la linguistique musicale eötvösienne, ou copier son style.

Voici les résultats principaux de ma thèse:

1. J'ai démontré la structure et le but de la modification du texte dramatique et ses principales traits de mise en musique, dans la partie I.
2. J'ai esquissé l'entourage musico-philosophique de la pièce et du choix de l'histoire chez le compositeur, j'ai dépeint ses tendances compositionnels et les inspirations qui sont a la base de ses choix dramatiques (parties I et II):
3. En parlant de la vocalité eötvösienne et ses structures dramatiques, je les ai démontré l'utilité d'avoir plusieurs couches musicales et d'expression dans cette composition. J'ai fait un court inventaire des ses moyens techniques les plus souvent utilisés, lesquelles j'avais analysé au cours des chapitres de la partie II. J'ai tenté de démontrer que les divers couches et 'langages musicaux' empruntés et mélangés, fondés dans la couche de base servent à soutenir la structure dramaturgique: en tant que traiteaux, elles se varient entre eux, créant un dynamisme de la tension. Ainsi, à l'aide de la

succession des tensions et détentes, la forme avance et sa lignée conduit, ne se fadissant pas, vers un grand climax final, dramatique-musical (IIIème partie). Je voudrais assurer le lecteur que le soi-disant éclectisme de la musique eötvösienne n'est pas un but en soi; et je démontre, comment les différents styles qui sont liées aux divers personnages donnent non seulement une meilleure caractérisation de ces figures, mais servent la dramaturgie et la forme.

4. En résumant: je constate que cet opéra s'appuie davantage sur les traditions opératiques que les précédents, mais même en étant plus 'classique', il offre de nombreux nouveautés dans sa structuration du temps, par le choix de scènes divisées ou par les coupes effectués lors de l'agencement des parties et scènes. La plus grande nouveauté se réside quand-même dans l'utilisation et du traitement dramatico-musical de plusieurs langages et styles, colorés comme un caléidoscope, mais toujours au service de la scène, du théâtre... (Ière et IIIème parties).
5. Je prouve enfin les caractéristiques de l'acoustique musicale eötvösienne, et ceux de son écoute orchestrale; l'accommodation consciente de ses moyens acoustiques à la salle. Le traitement acoustique servira finalement la mise en avant des certaines couches harmoniques et la punctuation des les événements scéniques importants.
6. Étant donné qu'il n'existe pas de travail de grande envergure en langue hongroise sur Peter Eötvös, je suis consciente de la nécessité de présenter ma thèse sur son opéra, toute nouvelle dans le paysage musicologique hongrois. Elle est également toute nouvelle, en parlant justement de *Love and Other Demons*, dans le plus vaste domaine de la musicologie internationale.
7. Je me suis basée sur des ressources jusqu'à ce jour non publiées: comme des partitions, les enregistrements cd et dvd, le livret original et les versions esquisses du livret. Je publie pour la première fois la traduction du livret en hongrois, ainsi celle d'un entretien important sur l'opéra en question, traduit depuis l'allemand.

V. Publication

Krisztina Megyeri: « Les projections du présent dans *Angels in America* de Peter Eötvös ». In: Grabócz, Márta (éd.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2012. Pp.77-96.